

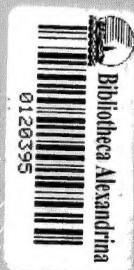
دراسات في نقد الفنون الجميلة (١٠)



محمد حمزة

الصعود إلى المجهول

(طريق التجربة)



الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب

دراسات فى نقد الفنون الجميلة (١٠)

محمد حمزة

الصعود إلى المجهول

(طريق التجريدية)

تقديم: كمال الجويلى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

بالتعاون مع



الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكلى

● الصعود إلى المجهول

(طريق التجربة)

تأليف: محمد حمزة

● دراسات في نقد الفنون الجميلة

سلسلة كتب ربع سنوية تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

بالتعاون مع

الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي

● رئيس التحرير:

د. صبحي الشاروني

- تصميم الغلاف: للفنان سامي رافع

- الإشراف الفني: للفنان محمد قطب

الكتاب العاشر

١٩٩٧

صفحة	الفهرس
٥	تقديم بقلم: كمال الجويلى
٧	آفاق الخيال
٩	لقسم الأول: ظهور التجريدية وجذورها
١١	تلاشى الشكل والموضوع
١٥	التجريدية كمصطلح
٢١	أصول التجريدية
٢٥	التجريدية كمذهب معاصر
٢٩	الهامات النور
٣٣	فاسيلى كاندينسكى.. مخترع الجمال الخالص
٤١	بيت موندريان.. مهندس الشكل المطلق
٤٩	بول كلى.. فنان الخيال الحر
٥٧	الورثة الحقيقيون
٦٥	نسم الثانى: التجريديون فى مصر
٦٧	وثبة التخيل بين الأصالة والمغامرة
٧٣	طلائع التجريدية
٧٥	رمسيس يونان.. جانح الرمال
٨٥	فؤاد كامل.. إبن الصدفة
٩٥	سيف واتلى.. عازف الألوان
١٠٣	صلاح طاهر.. النجم الساطع
١١٣	خديجة رياض.. رائدة التجريد

١١٧	أبو خليل لطفي.. وشاشة الأحلام
١٢٧	مصطفى الأرنؤطى.. المعلم والتجريدية
١٣١	يوسف سيده.. والأبجدية العربية
١٣٥	مدير كنعان.. «الكولاج»، والأشياء المهمة
١٤٣	القسم الثالث: التجريديون فى السلطة
١٤٥	القضية بين التجريد والتشخيص
١٥٧	على حافة التجريدية
١٥٩	عزالدين حمودة.. وصدق لحظات الإبداع
١٦٥	حامد عبدالله.. وتقلصات تجريدية
١٧٥	عبدالهادى الجزار.. فى التجريب والتجديد
١٨٣	جاذبية سرى.. على مشارف التجريدية
١٨٩	محمد طه حسين.. بين الشكل والقيمة
١٩٥	عدلى رزق الله.. إنه يرسم بالأبيض
٢٠١	القسم الرابع: التجريديون الجدد
٢٠٣	عبدالرحمن النشار.. العضوى والهندسى
٢٠٩	كمال السراج.. أبجدية «س»
٢١٥	فاروق حسنى.. الوزير العاشق للتجريد
٢١٩	مصطفى عبدالمعطى.. الحلم والمنطق
٢٢٥	أحمد فؤاد سليم واختراق جدار الخيال
٢٣٣	نعيمة الشيشينى واستلهاهم التجريد فى الفن الإسلامى ...
٢٣٩	تغير الرؤى فى الفن
٢٤٧	المراجع

تقديم

هذا الكاتب والاختيار الصعب

يجد الناقد الفنان محمد حمزة نفسه باحثاً شغوفاً وهو يسبح بين تيارات التجريد، تتداعى حركته بين تيار وآخر، واضعاً نصب عينيه - على الرغم من ضبابية المشهد والرؤية أحياناً - «بوصله» تساعده وتعينه على الوصول إلى الشاطئ الآخر البعيد، تتمثل في السياق التاريخي لمذاهب الفن الجميل المتعددة، ومؤثرات مناخ العصر وفكره وتتابع الأزمنة، وقلق الفنان وطموحاته - كل في جيله - فقدم إلينا هذه الباقه التى تضم مسارات التجريدية فى مصر، ممهداً لها بأصولها الفكرية والإبداعية فى الحركة العالمية للفن، موحياً - بشكل ضئيل - بأن للتيار امتدادات مستمرة لن يتوقف فى المستقبل عن بحثها وتمحيصها وتقديمها للقارئ من زاوية رؤيته...

والذى استوقفنى - بين ما استوقفنى - فى هذا الكتاب أن الزميل الناقد له روحه الخاصة المتميزة فى تناوله للفنانين وإبداعاتهم وتقييم تلك الإبداعات، وأن كتاباته لها جاذبيتها المستمرة من جديته وقوته وحساسيته فى النظر إلى تلك الأعمال بحافز أساسى وهو أن يكون موضوعياً يستهدف الحياد، ونظرة القاضى المجردة بمسلك دقيق يريد تحقيق العدالة فى الحكم على الأمور والأشياء..

ولهذا أرانى بعد أن انتهيت من قراءة الكتاب لا أملك إلا أن أحيى
كاتبه الناقد محمد حمزة، الذى سار باحثا بدأب فى مضمار جديد على
المكتبة العربية، ممسكا بخيوطه العريضة ليقدم لقارئ هذه السلسلة
إضافة جديدة بحق آمل أن تشبع جانباً من نهماً إلى المعرفة.

«كمال الجويلى»

آفاق الخيال

العمل الفنى ما هو إلا نوع من التحدى.. ونحن فى تفسيرنا له
نستند إلى أهدافنا وتجاربنا الخاصة.. ونبت فيه معانٍ نستمّد أصولها من
أسلوبنا فى الحياة والفكر.. وعلى العموم فإن أى ضرب جديد من
الإبداع يترك فىنا أثراً حقيقياً، يُعدّ من الفن الحديث، بمقدار تأثيره
علينا.

فالأعمال الفنية.. أشبه بالذرى العالية التى يعز بلوغها.. إننا لا
نتجه إليها مباشرة.. بل نحلق حولها وندور.. كل جيل يراها من زاوية
مختلفة ويظرة جديدة مغايرة..

إن دلالة العمل الفنى لاتنتهى.. فالمعنى الذى يحمله لجيل
متأخر.. ليس سوى ثمرة ذلك التراث الضخم من التفسيرات المتقدمة.

والعصر الذى نعيشه اليوم.. هو عصر تفسير الإنجازات الثقافية
من وجهة النظر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.. ولا يمكن لأى
عصر أن يدوم.. نتيجة للتغيرات الدائمة والمستمرة.. كما لن يكون له
كذلك رأى الأخير، أو القول الفصل.. بل إنه يفتح آفاقاً جديدة..
ويضيف معانٍ مبتكرة مذهلة.

الفن العظيم فى الحقيقة هو الذى يقدم للإنسان تفسيراً للحياة..
يتيح بقدر أكبر من النجاح مواجهة فوضائها، واضطرابها.. كما يتيح
للإنسانية أن تتنزع من هذه الحياة معنى أفضل.. ووعياً أعمق بالوجود.
وأخيراً هو فى آن واحد شكل ومضمون، تأكيد وخداع، لعب
وإيهام، طبيعى ومصطنع، شكلى ولا شكلى، غرضى ولا غرضى، فى
نطاق التاريخ وخارج نطاقه، شخصى ومتجاوز للطبيعة الشخصية. أو
الذاتية بمعنى أدق.

القسم الأول

ظهور التجريدية وجذورها

تلاشى الشكل والموضوع

فى عصر النهضة اتجهت فنون الرسم والنحت إلى التصوير الدقيق والواقعى للمظاهر الخاصة بالعالم الخارجى . وفى أواخر القرن التاسع عشر بدأت تتخلى الفنون الجميلة عن هذا الغرض .. واستهدف بعض الفنانين تصوير الواقع الذاتى المتعلق بالانفعالات والأحاسيس الخاصة والمشاعر .. ومن هنا نشأ الفن التعبيرى . وكان هناك فنانون آخرون يفضلون اكتشاف الحقيقة الذاتية .. وذلك بتوجيه مزيد من الحساسية الفنية إلى تلك العناصر الملموسة فى إنتاجهم .. التى تعنى التشكيل واللون .

وكان منهج سيزان الذى أثار الاهتمام بإحياء الأنماط الهندسية فى الفن وتحليلها، ضمن تنظيم الشكل واللون فى نموذج جذاب عرف بالفن التكعيبى، والذى لم يترك فنانوه الطبيعة بشكل كامل، بل احتفظوا بها أمامهم، يستلهمون منها موضوعاتهم .. مما جعل صورهم أقوى تصميمًا وأكثر بساطة، وحلت الألوان البهيجة الأكثر إشراقًا مكان الألوان

الكليبية .. وأفرغ الفنانون فى تلك الصور الرمزية كل موهبتهم،
وشعورهم الجمالى .. ومخيلتهم المبدعة.

وفى حوالى العشرينات من هذا القرن طرأ تغيير أساسى على
أسلوب الفن التكعيبى، حيث تلاشت الزوايا والمسطحات والخط المستقيم،
وأدخل الخط المقوس كأهم عنصر للرسم، وصار الفنان التكعيبى رجل
العصر.

وتحت تأثير الحرب العالمية الأولى، اكتملت المقومات الذاتية
للمذهب السيريالى، الذى اعتمد على نظريات فرويد فى الوعى
واللاوعى والشعور واللاشعور وما وراء الواقع، والتي تقول بأن العقل
الباطن يهدنا حقيقة أصدق، كما أوجت أهمية الأحلام فى نظرية فرويد
بمادة أساسية فى إنتاج الأدباء والشعراء والفنانين .. وأصبحت الرغبة
فى الإدهاش والإثارة والصدمة هى أساس إنتاجهم الذى ازدهر بشكل
ملحوظ فيما بين الحربين العالميتين.

وبعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها .. أخذت تتكشف صور
إنتاج الفنانين فى العالم .. وتبين أنها تحمل فى مجموعها ملامح أخرى
متميزة ومشاركة أيضاً .. وكأنها نابعة من مصدر واحد .. وكانت الصفة
الغالبة على هذا الإنتاج اللاموضوعية واللاشكلية .. ألا وهو الفن
التجريدى .. والذى احتل المكان الأول فى المعارض .. فأصبحت الروح
الثورية القوية فى الفن التجريدى أكثر ملاءمة للتعبير عن تلك المرحلة.

فتنظيم الشكل واللون بصورة جذابة يتطلب بلاشك تدريباً خاصاً
يظهر الحساسية للمرهفة .. غير أن الفنان التجريدى يعتمد على النسب

القياسية الملائمة، فبعض تلك القياسات النسبية وعملية الإتزان متصلة أساسا بتكوين الطبيعة وتحكم النمو العضوى بما فى ذلك نمو الجسم البشرى.

يقول هيربرت ريد: «استطاع الفنان التجريدى بالتناغم والاتزان وبالقياسات النسبية خلق عوالم صغيرة «Microcosms»، والتي تعكس العالم الكبير «Macrocosm»، بمعنى أن الفنان يستطيع أن يقف على نظام العالم، إن لم يكن فى ذرة أو حبة رمل، فسيكون ذلك ضمن كتلة من الحجارة، أو ضمن نمط من الألوان.

ويتلاشى الشكل والموضوع كثر النقاد الذين هاجموا الفن التجريدى بضراوة وعلى الأخص السيراليون الذين كانوا يرفضونه بحجة أنه مذهب بيزنطى متزمت، أو مذهب تهرى، إنطلاقا استبدادى، أو فن مجرد وراء الحس، أو فلسفة متعالية تقول بأن اكتشاف الحقيقة يتم بدراسة عملية الفكر، لا عن طريق الخبرة أو المعرفة.

وقصارى القول فإن النقاد يرفضون هذا الفن الجديد على أنه فن خال تماما من الفعالية الاجتماعية. ولاشك بأنه يوجد فى حالات عدة، تبرير سيكولوجى لهذا النقد، وأن الفعالية الخاصة بالمجتمع من حيث افتقارها إلى تنفيذ عملى متعلق بالأهمية الوظيفية للفنان تكون باعنا كافيا، لكن الفن التجريدى لم يكن منعزلا تماما عن الفعالية الاجتماعية. ويمكن أن تكون وظيفته الاجتماعية غير واضحة فى الصور والتماثيل.

ويمكن توجيه ذات النقد للرياضيات البحتة، ولكن لا يصل الأمر إلى القول بأن الرياضيات البحتة ليست مفيدة، ومضادة للنشاط الاجتماعي، فالحقيقة أن كثير من نواحي التقدم العظيمة في الحضارة، إنما ترتبط بعلماء الرياضيات.

إن وظيفة الفن التجريدي تعتبر بالطريقة ذاتها، مع الهندسة المعمارية، والفنون المرتبطة بالصناعة، كحقل للتطبيق العملي الإختباري، وإن هذه الفنون التجريبية تحتاج لتبريرها الجمالي إلى حساسية عالية مرهفة، فيما يختص بحالات صفاء الشكل، واقتصاد الوسائل، التوافق اللوني، ويمكن لتلك الفنون المعمارية والصناعية أن تستحث وتصل بأفضل الطرق، بواسطة الإبداع والتصميم والإبتكار، وذلك بفضل تقدير وفهم الأعمال التجريدية «اللاتصويرية» وتذوقها.

التجريد « كمصطلح »

تقع التجريدية كمصطلح جوهري في قلب الفن المعاصر، فإذا نظرنا لتعريب كلمة «تجريد، نجد في مختار الصحاح طبعة عام ١٩٣٨ ص ٩٩، إنها تعنى التعرية من الثياب (والتجرد) التعرى، وتجرد، للأمر أى جَدَّ فيه. وفي المعجم العربى الأساسى طبعة عام ١٩٨٩ ص ٢٣٨: جرد تجرُد، الأمر أو الشيء (فى الفلسفة والفن) انتزع عنصرا من عناصره والتفت إليه وحدّه دون غيره، أو استخرج ذهنيا ماهية بقطع النظر عن تشخيصها الخارجى «والأصل فى عملية التجريد الذهنى راجع إلى قدرة العقل على استخلاص معنى الأشياء الموضوعية المحسوسة من ظواهرها اللامتناهية. «والتجريدية، منسوبة إلى الفن وهو اتجاه حديث لا يعتمد على المحاكاة لموضوع معين.

وفى المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية للدكتور ثروت عكاشة ص ٢ «التعبيرية المجردة»: تعبير مرتجل غير ذى وحدة أو موضوع عما يعتلج فى النفس أو يعتل فى الفؤاد، يجمع ما يتوفر للفنان من عناصر تشكيلية تجريدية دون الإلتزام بشىء ما، ومراعى فيه ما يكون له من أثر فى المشاهد، ومن رواه فاسيلى كاندنسكى.

ويقول الناقد أسعد عرابي^(١) كان أفلاطون يشارك العرب كراهيتهم للنقل والتشبيه، وكان يحتقر الفنون في عصره لأنها تعتمد على التقليد، فالمصنوع الفني بالنسبة إليه ما هو إلا نسخة مادية تستعيد نموذجها الأعلى في «عالم المثل المعلقة، وفق المصطلح العربي». وبالتالي فالأثر الفني ما هو إلا انعكاس ناقص لعالم المعقول في عالم المحسوس، فشكل المربع سواء على قطعة سيراميك إسلامية أم شكل لوحة للفنان الروسي «مالغيتش». يظل تقليداً لمربع مثالي نموذجي فريد، لا يمكن رسمه لأنه لا يملك حدوداً ولا خطوطاً، فهو كيان مربع مطلق ينسحب على شتى أنماط التريعات الماقطة في العالم السفلى..

وهكذا فالتجريد في الذاكرة اللغوية العربية وعلى الأخص من منظور أهل النوق يحتل أحد شطري ثنائية «التجريد والتفريد، فالتفريد بمعنى التوحيدى يشترط «وفق تعريف الطوسى وغيره»: «تجريد النفس عن رؤية تأثير الكائنات، وتجريد نسبة الأفعال إلى المخلوقات، وتجريدها عن الهياكل النفسية، وعن الأسماء والصفات وعن رسوم جميع الكائنات».

وهكذا نجد أن مصطلح التجريد في العربية ألصق مطابقة للمعنى من مرادفه الغربى، ذلك أن الإسلام يقوم فى الأساس على قاعدة «التنزيه، البصيرى القلبي، وليس على التشبيه العينى الحسى، وخصائص هذه النظرة حضارياً هى التى تجعله يتجنب التشبيه أكثر

(١) فى بحثه المقدم فى الندوات الدولية المصاحبة لبيئالى للقاءة الرابع وعدوانه «المفردات التشكيلية المتوسطية فى الفن الإسلامى، والمعروف أن أسعد عرابى فنان وناقد لبنانى.



«شعائر الفضاء رقم ٣، ١٩٥٧ للفنان الأمريكي مارك توبي».

من النهى العقيدى، بل أن «التنزيه» يكاد يكون ذوقاً يرجع إلى عصور
تسبق الإسلام ويصل إلى عصر اختراع الأبجديات اللاتشبيهية المدعاة
بالـ Ideogramme مثل الخط المعماري والآري والنبطي، واختراع
الأعداد والأشكال الهندسية الأولى كالمثلث والمربع والدائرة والصليب
والهلال والنجمة .. الخ..

لقد تحولت كلمة «Abstraction» إلى موضوع شقاق بسبب أخذها
بظاهر معناها، وما احتمله استيرادها الغائم من تحريف وتأويل جرد
التجريد من قوامه الروحي، وسلخ عنه منظوره الأساسى الذى يطمح
إلى سبر الأسرار الباطنة فى الوجود المادى للون ، والخط، والشكل،
وترجع الاختلافات «السيمانتىكية» بين الكلمتين إلى الفروق الحضارية
والثقافية التى تتراكم خلف المصطلحين اللاتينى والعربى، وهذا يعنى
أنه لا يمكن سبر هذا التباين - مهما بلغت درجة حساسيته - إلا بالتعرض
للفروق الفكرية والفلسفية التى تشكل أرضية المفردتين.

وإن المصطلح الأشد أمانة وصلاحية والذى كان يلح عليه الفنانون
التجريديون (فى بداية القرن) هو «Concrete» أى الفن المحدد أو
المؤكد أو المَعْنَد^(١) ذلك أن هذا التعبير يلامس خصوصية المادة
التشكيلية وماهيتها الصرفة ويكارتها النوعية، بمعزل عما تمثله من
تعيينات مستمدة من الذاكرة المرئية (مع اختلاف درجات المطابقة).

(١) (عيسى: دال على شئ مدرك بالحواس)



«تحت بارز رقم ٢، ١٩٢٦ للفنانة ألياشاشنيك (١٩٠٧ - ١٩٢٩) فن السوبرماتيزم

ولعله من الجدير بالذكر أن مصطلح التجريد كان قد استعير لأول مرة من الفلسفة الألمانية لاستخدامه في الميدان الفني من قبل عالم الجمال «فرنجر» Warringer، وكان ذلك ابتداء من عام ١٩٠٨.

فإذا ما احتكنا إلى رأى الفنان والحفار المعروف «ميشيل سوفور» للمختص الأول في تاريخ التجريد، وأهم رواد طلائعه، وعضو جماعة «الدائرة والمربع» والذي عرف وعاصر عن قرب أعمدة التجريد الغربي، ويرجع إليه فضل تشييد أهم وأشمل دراسة عن التجريد... فإنه يؤكد تفضيله لمصطلح Concrete، لأنه يحفظ التصوير من كل ما يشويه باعتباره «الفن الذى لا يشتمل على أى إشارة أو تذكير بالواقع حتى لو كان منطلقاً منه».

ولكن «سوفور» يراجع نفسه ويدافع عن المصطلح الدارج «التجريد» Abstraction، معتبراً أن هذا المعنى قد صحح عن طريق الاستخدام والشروح الدائمة، وبذلك فهو يعتبر المصطلح الشائع بمثابة الأمر الواقع.

أصول التجريدية

العملية التجريدية أبعد ما تكون عن تجريد العمل الفنى من شخصية الفنان .. إنها فقط تزيل القناع للمسى عن الواقع الفعلى .. وتعى أيضاً سلب الشئ من صفاته التصويرية، وإرجاعه إلى جذوره الأصلية .. وبالتالي يصبح الفن التجريدى غير معتمد على أشكال الطبيعة، بل يأخذ منها أصولها .. وذلك يتيح لشخصية الفنان الحرية .. والتألق .. والانطلاق.

والأشياء التى تتجاهلها الغالبية فى الغرب .. أن الإلهام التجريدى مصدره الشرق .. حيث توجد أصوله، ففى الحضارة الفرعونية الكثير من التجريد، فإن تبسيط الشكل واختصار خطوطه إلى أقصى الحدود، والنقوش المكملة هى فى الحقيقة جزء من التجريد.

كما تتبع روح التجريد التى تسود الفن الإسلامى .. والتى تمثل محاولة من أنبل محاولات الإنسانية فى تغطى نطاق الحدث والعرض المؤقت إلى الدوام .. هذا المزيج من الخيال والحس الهندسى يستطيع أن يقدم للفنان المعاصر إجابات عن أسئلة حائرة وحلولا كثيرة لمشاكله الشكلية.



«الدائميك ١٩١٦»، للفنان الدوس كازمير ميلفتش

وحينما جاء «كاندنسكى»، فى رحلته إلى المنطقة العربية.. اتصل
اتصالا مباشرا بفنوننا وتراثنا.. وتعمق فى روائعها.. وعندما ذهب بول
كيلى إلى تونس ثم زار مصر، كان لهذه الرحلة الأثر الكبير على فنه.

والمدقق فى الرسومات الهندسية التى شكّلها الفنان خلال العصور
الإسلامية فى صناعة زخارف الحوائط والأقبية والأرضيات وألوانها،
يرى أنها تحمل فى طياتها إرغاصات الفنون البصرية (Optical Art)
.. التى تتمثل فى المساحات الهندسية واستخدام اللون كوسيلة
لإثراء الحاسة البصرية وأثر تغيير النور فيها.. وهذا ما أخذه «فاساريللى»،
وطوره فى أشكاله وألوانه.

والحقيقة أن الفن الإسلامى لم يقدم الفنون التجريدية بشكلها
المطلق ولكنه قام ببنائها داخل استخداماته الاجتماعية ولم يفكر مطلقا
فى عمل لوحة أو تمثال تجرىدى ليوضع فى المتاحف.

التجريدية كمذهب معاصر

الفن بصفة عامة لا يخلو من التجريد، ولكن نسبته تتفاوت من فن إلى آخر، فالفن الفرعوني أشد تجريدا من الفن الإغريقي، أما الفن الإسلامي فهو أكثر تجريدا من الإثنين.

والتجريدية الحديثة أعطت الحق للفنان المعاصر في الانطلاق إلى آفاق أوسع.. وقد عرف أولئك الفنانون الذين آثروا الحرية دون أن يترددوا في التهور واللامبالاة - عرفوا كيف يتحملون مسؤولية استخدام هذه الحرية، لإثراء التراث الإنساني.. حيث أن التجريد المطلق أو الخالص.. لم يظهر واضحا في فن الرسم الملون والنحت إلا في أوائل القرن العشرين.

وهناك اتجاهان مختلفان في ميدان التجريد المعاصر.

الأول: يتخذ من التجريد سبيلا إلى صفاء الشكل وحبكة التكوين وهو ما يعرف «بالتجريد الهندسي» الذي كان الفضل للتكعيبية التحليلية



إعلانات معرض جماعة «الفارس الأزرق»، صممه الفنان «فاميلي كاندينسكي»، عام ١٩١١

فى الاهتمام بإحيائه .. والذى نمادى فى اتجاه الاهتمام بالبناء المعمارى للشكل، إلى حد الاستغناء كلية عن الأشكال الطبيعية، والاقتصار فى التصميم على الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة فى أول الأمر.. كما افترنت تلك الحركة بنزعة صوفية بعيدا عن كل ما هو عاطفى أو حسى، واكتفت بالجواهر التناغمى الصافى.. الذى يوحى بالوئام والسلام الشامل، الذى ينبغى أن يرفرف على مدينة المستقبل.

أما الثانى: فكان فنا تجريديا صرفا.. فهو لاموضوعى و-Non Ob-jectivism، لا شكلى «Art imformal»، كما كان يطلق عليه البعض.. فهو لا يركز على الطبيعة كما فعل التكعيبيون فى تقطيع أوصالها وتفتيتها و تصويرها حسب مخيلتهم، ولكن هؤلاء التجريديون رفضوا الالتجاء إلى الطبيعة وأنصب اهتمامهم على التعبير عن خلجات النفس، وانصرفهم عن الاهتمام «بهندسية» اللوحة بمعناها التقليدى.. فهم يعالجون المادة التصويرية مباشرة، وينفخ كل فنان من روحه حتى تتخذ بنية عضوية «فالمادة» هنا هى اللون، ليس من حيث هو «زينة» أو «وسيلة» تلوين للأشكال، وإنما من حيث هو قوام ذو كثافة، وطاقة، وتضاريس، يشكلها فى صورة «معادلة» موضوعية لاهساساته ونبضاته والهلماته.

ومن ناحية أخرى يقول الناقد الفرنسى «بيير فرانكستيل Pierre Francastel» فى كتابه عن الفن والتقنية فى القرنين لثشاء الفن التجريدى عموما، موازيا لطريقتين فئيتين: واحدة «تجعل الفن ميدان الحدس، وأخرى تعمل على «توالد الأشكال: وهذا ما كنت أعنيه بالتجريد التعبيرى (العفوى) والتجريد الهندسى (التصميمى)»..

كما أن الأساليب التجريدية مثل التجريد الغنائي Lyrique Ab-
التي تسمى Tachisme، والفن اللاشكلي Informal Art، وطريقة
جackson بولوك السماء Action Painting التلوين الحركي العفوي ..
فكلها تدرج تحت مسمى «التعبيرية التجريدية» .. ميدان الحدس.

أما صور التشكيل الحديث New plasticimse، والفن البصري
Optic Art، والبنائية Constructivisme وغيرها .. فتدخل تحت
مسمى التجريد الهندسي (التصميمي) الذي يعمل على تولد الأشكال
Geometrique Abstract والذي يعتمد في بنائه على المستطيل
والدائرة والمثلث والخطوط المقاطعة.

ولم يقتصر الميل إلى التجريد على الرسم الملون فقط، بل عاد
أيضاً على شقيقة فن النحت، الذي لم يختلف في أساسه عن فن الرسم
الملون، غير أن النحت كانت له أبعاده الثلاثة، بدلا من البعدين (الطول
والعرض) وبدلا من التلوين في الرسم، اتخذ النحاتون مسطحات
أعمالهم النحتية في تجسيد ملمس جديد.. إلى جانب اكتشافهم لمواد
وخامات مستحدثة قاموا بتجسيدها.

وبعد تطوير علوم الطباعة وإبتكار تقنيات جديدة واكتشاف مواد
كيميائية زائدة الحساسية في فن الجرافيك، أصبح فنانونه أكثر تجريداً،
باستخدامهم تلك الخامات والأدوات التي كفلت لهم التجريد والحداثة في
المساحة والشكل واللون.

الهامات النور

ظهرت بشائر الفن التجريدى فى أوائل عام ١٩١٠ فى بلاد
محال الأوروبى هولندا، ألمانيا، روسيا، وذلك غير جماعة فناني
كعبات الصغيرة التى تكونت فى باريس، وزاد نشاط هؤلاء الفنانين
بجة الاتصالات المستمرة فيما بينهم، وإقامة الصداقات، والتعرف
فى إنتاج أترابهم أولا بأول:

وكان الشكل المبكر للفن الهندسى التجريدى يتمثل فى بعض
بور جماعة الأورفيوس «Orphism»^(١) وخصوصا فى أعمال روبرت

(جماعة الأورفيوس Orphism ويرجع أسمها للأسطورة الاغريقية القديمة، وهى حركة فنية
حديثه تكونت فى فرنسا من الفنانين روبرت ديلونى للفرنسى Robert Delauny، والتشيكي
فرانك كريكا Frank Kopka ومورجان رسل Morgan Russel، ولس . مكدونالد S. Mac
donald، وسونيا تيرك Sonia Terk والثلاثة الآخرون أمريكيون.
وكانت تلك للجماعة نهتم بالتوافقات اللونية فى حركتها، وتحرير اللون من الشكل وكانت على
اتصال بجماعة الفارس الأزرق، للتجريدية، وقد أرسل كانديليسكى عام ١٩١١ خطاباً إلى
ديلونى بدعوته لعرض أعماله فى معرض جماعة الفارس الأزرق عام ١٩١٢ حيث عرض
ثلاث لوحات.

ديلونى (١٨٨٥ - ١٩٤١) التى رسمها عام ١٩١١ وسماها «النوافذ
المزامنة» وأيضاً فى لوحة «اسطوانة نيوتن» للفنان فرانك كويكا المولود
فى تشيكوسلوفاكيا السابقة (عام ١٨٧١) أحد أعضاء الجماعة .. والذين
كانت أغلب أعمالهم تجريدية خالصة.

وفى مدينة موسكو قام ميشيل لاريفوف (١٨٨١ - ١٩٤٠) Michel
Larionov بابتكار أسلوب جديد فى الرسم الملون عام ١٩٠٩ أطلق عليه
اسم «رايونزم» Rayonnism ويعتمد أساساً على اختراق الأشعة الضوئية
لديناميكية الشكل والتى أوجتها له عدة طرق من المدرسة المستقبلية
Futurism الذى كان يسير على منوالها عندما كان يعيش فى باريس.

ويرجع هذان الأسلوبان إلى الأشكال الهندسية التجريدية الأولى
ولم يؤخذ بالفن الهندسى Suprematism الذى حاول فنانه أن يجردوا
أعمالهم إلى درجة كبيرة وإلى جعل أشكالهم هندسية خالصة إلا بعد
اكتشاف المربع.

وكان الفنان الروسى كازيمير ميلفتش (١٨٧٨ - ١٩٢٥) Kasimir
Melevich .. هو أول من حاول تلخيص الفن ورده إلى أساسه بتصوير
بعض الدوائر والمربعات على خلفية مستطيلة، وكان الشعور الذى أوحى
بهذه الصور .. فى غالبه من الجمال المنبعث من تنظيم الأشكال
البسيطة وجمال تركيبها، وبلغت حركة «السوبر ماتيزم» أقصاها فى الفن
التجريدى الهندسى عام ١٩١٨ عندما صور «ميلفتش» صورته
المشهورة «أبيض على أبيض» وفيها رسم مربعا أبيضاً رسم داخله مربعا
آخر أبيض قليل الاختلاف، غاية فى البساطة أضفت شكلاً بهيجاً

سحريا على الصورة.. المربع الأصغر فيها متداخل في المربع الأكبر
فى وضع جمالى متناسق.. ذى خطوط دافئة وباردة توحى بالشعور
بأن فى الصورة ما يزيد عن مربع مشغول.

وبلغ الفن الهندسى المبسط فى مربعات «ميلفتش» نهايته المنطقية،
وبالرغم من ذلك استطاع الفن الهندسى مواصلة السير.. إلى أن صعد
إلى ما يقرب من السحر فى خطوطه المتقاطعة المتشابكة، وصار فنا
معقداً بعد أن أبدع فيه الفنان موندريان أعماله ذات الجمال الصرّف
بالنسبة للاتجاه التجريدى الهندسى.

وهنا نتعرض لأهم ثلاثة من الأساتذة الكبار فى الفن التجريدى
فتتعرف من خلالهم على تطور وتاريخ هذا الفن وأنماطه من التجريد
الهندسى. والتعبيرية التجريدية.. وما بينهما.

فاسيلي كاندنسكى

(١٨٦٦ - ١٩٤٤)

مخترع الجمال الخالص

«من الواضح ان اختيار الموضوع او الشيء
المرسوم هو أحد عناصر التناغم التشكيلي التي
يجب أن يتحدد أساساً من خلال تناظرها مع
ذبذبات الروح الإنسانية» .

«كاندنسكى»

كان لفاسيلي كاندنسكى Wassily Kandinsky في نزعه الصوفية
دور هام في تاريخ الفن، والذي يرجع بالأخص إلى بحوثه في فلسفة
الفن التي نشرها قبل الحرب العالمية الأولى، وتحدث فيها عن فن
يلبث من «ضرورة باطنة، ويصوغ الأشكال والألوان في ذاتها، ويدون



«دكرين» ١٩٣٩ للفنان فاسيلي كاندينسكى

الرجوع إلى الصورة المادية - أى صور الطبيعة - رموزاً موضوعية تعبر عن العاطفة الكامنة فى قلب الإنسان.

فى عام ١٩١٠ عندما كتب كاندينسكى رسالته حول «الروحانية فى الفن» التى لم تنشر حتى عام ١٩١٢ - ميز فيها بوضوح المراحل المتطورة التى أفضت به إلى «اللاموضوعية» بين ثلاث منابع مختلفة من منابع الوجدى هى:

١ - وقع العالم الخارجى المباشر فى نفوسنا وهو تأثر مباشر Impression بالطبيعة ويتجلى فى شكل تصويرى خالص .

٢ - التعبير التلقائى، اللاشعورى فى الغالب، ذو طبيعة باطنة لامادية «روحانية» وهذا هو الارتجال "Improvisation" .

٣ - التعبير عن شعور باطنى يتكون على مهل، وهنا يقوم العقل والإدراك والتصميم بالدور الأكبر، ولا ينبغي ظهور أى شىء من ذلك فى الأثر الفنى، فلا يبقى سوى العاطفة والشعور، هذا هو «التكوين»، "Copaosition".

كانت تلك الكلمات نبوءة بالاتجاهات الرئيسية للفن المعاصر وهى التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، ومحور اهتمامنا حتى الآن.

وقد حذرنا كاندنسكى فى الجزء النظرى من رسالته تلك من خطرين وقع فيهما الكثير من الفنانين، الخطر الأول: هو الاستخدام التجريدى الكامل للألوان فى شكل هندسى (الذى حول الصورة إلى مجرد زخرفة سطحية وتنسيق زخرفى محض)، أما الخطر الثانى: فقد تكرر وقوع الفنانين فيه وهو التوسع فى استعمال الألوان الغريبة فى الأشكال التجريدية، وهذا (خطر التخليخ الضحل) ..

ويشير كاندنسكى: إلى أننا نجتاز عصرا من أخصب العصور فى تاريخ الفن وأن هذا لا غناء عنه هو نوع من الفن يخاطب الروح أكثر مما يخاطب العقل. أشكال تنبثق من اللوحة دون اشعار وليست تركيبات هندسية واضحة، مثل هذه «التركيبات الخفيفة» قد تتكون من أشكال عشوائية فى ظاهرها، دون علاقة ظاهرة، غير أن الغيبة الظاهرة لمثل هذه العلاقة، إنما هى الدليل عن وجودها الباطنى، والذى يبدو ظاهرة مفتقرة إلى التماسك، قد يعبر عن انسجام باطنى.. تلك الأشكال التى تبدو مترابطة «نوعا ما»، هى فى الحقيقة متماسكة بدقة شديدة ويختتم كاندنسكى قوله: فى هذا الاتجاه يكمن مستقبل بنية الرسم.

فاسيلي كاندنسكى من أصل روسى، ترك التدريس بالجامعة فى سن الثلاثين ليتفرغ للفن، وبعد اتمامه دراسته الفنية فى ميونخ، أكثر من السفر، وبعد حلول القرن العشرين، اتصل اتصالاً وثيقاً بالفنانين فى هولندا، بلجيكا، ألمانيا، روسيا وفرنسا.. وتأثر لفترة بفن الوحشيين أو بعارة أخرى قام بدراسات تعبيرية للمناظر الطبيعية ومشاهد الشارع، انسمت كلها بالقوة فى المعالجة والعنف فى اللون، وتدرجت أعماله بعد ذلك فى التبسيط تلاشت التفاصيل، ولم يخل فنه من تأثير الطبيعة إلى أن بلغ عام ١٩١٢، حيث أننا لم نستطع أن نميز إلا على نحو غامض بين شكل شجرة أو صخرة، أو مبنى فى تكوينات ليست تعكيبية.. ولكنها تجريد خالص.

واستطاع كاندنسكى عام ١٩١٣ من رسم صورته المشهورة - بحرية وتصميم تجريدى خالص - التى لم يصور مثلها من قبل «ارتجال رقم ٣٠»، «Improvisation 30» ونظراً لحرية الفنان فى التعبير عن إحساساته الشخصية، وعدم اهتمامه بأى قاعدة أو قانون، فالحرى أن توصف تلك اللوحة بالتعبيرية التجريدية «Abstract Expressionism» وإذا درسنا لوحة «ارتجال ٣٠»، عن كثب وخصوصاً ألوانها.. فإننا نرى أن الأمر لم يكن عبثاً فى وضع الألوان بدون عناية، أو شكل، أو هدف، بل نرى أن كل لمسة فرشاة، وكل لون فى مكانه المحدد، وأن كل مسطح وكل قيمة سادها التناسق، وأن جميع العناصر مشتركة.. تؤدى أخيراً إلى رسم صورة موحدة وجذابة لاعتبارها تصميمًا فى حد ذاتها.. وتعد تلك المرحلة الأولى فى تطور فن كاندنسكى التى تميزت بتصميماته التجريدية لأشكاله التعبيرية، على الرغم من ميل تصويره إلى أسلوب الوحشيين «Fauvism»، فإن ميوله للرسم تجعله يضع كل خط وكل نقطة من اللون فى مكانها المناسب.



القرية البيضاء، ١٩٢٠ للفنان لاسيلو كاندنسكي

إن اختراق كاندنسكى لمجال التصوير اللاموضوعى، بعدُ حدثاً على نحو يمكن اعتباره مفاجئاً، فالتجريد المتزايد فى مناظره الطبيعية وتكويناته للأشخاص لا يؤديها بصورة مباشرة، وكذلك تحريره للون ودرجاته من المعنى الوصفى.

إن نشاط كاندنسكى المتوهج لم ينطفئ لحظة دراسته الفن عام ١٨٩٦ وتركه مهنة الأستاذ الجامعى فى القانون والتشريع، ومساهمته بالاشتراك فى معرض صالون الخريف فى باريس أعوام ١٩٠٤، ١٩٠٦، ١٩٠٧، وأقامته «اتحاد الفنانين الجدد» عام ١٩٠٩ بمعاونة صديقة يوليسكى «Jowlensky» وكان كتاب «الروحانية فى الفن، من أهم الكتب أثراً وأهمية عن الكثير من الكتب التى تكلمت عن الفن.

وافتح عام ١٩١١ هو والفنان «فرانز مارك» F. Mark المعرض الأول لجماعة الفارس الأزرق «The blue Rider» كما قدم الاثنان أيضاً «البوم الجماعة» واشترك فى معارضها بعد ذلك بول كلى، وكامبيند ونك ربوليسكى وآخرون. وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى أغلقت الجماعة أبوابها ورجع كاندنسكى إلى روسيا ليلعب دوراً قيادياً هاماً فى تطوير تدريس الفن هناك.. حيث عين أستاذاً بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١٨، فمديراً لمتحف الثقافة الفنية ١٩١٩، ثم أسس أكاديمية الفنون عام ١٩٢١.

وفى تلك الفترة أخذت التجريدية عنده طابعاً هندسياً.. نتيجة اتصاله المباشر بروادها فى روسيا (كازمير مليفتش ومذهب السوبر ماتي «Sapermatism»، ولارينوف «Michel Larinov» ومذهب الرايونيزم «Rayonnism» وتاتلان والبنائية «Constructivism»، وال

ليسيترزكى «EL Lissitzky» وزودشكو واللاموضوعية «Non Objective» واعتمدت تلك المرحلة الثانية على الخطوط المستقيمة والأقواس فى توازن متكامل وخير مثل لتلك المرحلة لوحاته «دوائر متعددة الدروب» وخصوصاً تكوين رقم ١ التى رسمها ١٩٢١ .

وعاد ١٩٢١ إلى ألمانيا ليصبح عضوا لهيئة التدريس بمدرسة الباهواوس Bauhaus التى كان يتزعمها فالتر جروبيوس Walter Gropius فى مدينة فيمار، ثم انتقل مع المدرسة إلى ديو ١٩٢٥ حيث أصبح مؤلفه «النقطة والخط على السطح» أحد الكتب الدراسية الهامة فى الباهواوس .

وكون كاندنسكى بمشاركة الفنانين الثلاثة بول كلى، وفينيجر "Feininger" ويوليسكى "Jawlensky" جماعة الاربعة الزرق "Blue Four" عام ١٩٢١ .. وقام أثناء إقامته فى ألمانيا بعدة رحلات الى الشرق الأوسط عام ١٩٣١ حيث زار مصر وسوريا وفلسطين، وبعد أن أغلق «هتلر» مدرسة الباهواوس عام ١٩٣٣ ، ذهب كاندنسكى إلى فرنسا وعاش هناك فى منطقة مجاورة لباريس «Neuilly - sur - seine» ليصبح القوة الدافعة الهامة للمدرسة الفرنسية .

وأخذ ينتج فى تلك المرحلة أعماله المتميزة فى حبكة التصميم الخطوط والألوان المنعمة وعلى هدى تقدم فنه، أصبح كاندنسكى استاذاً وفناناً منظراً، فقد درس درساً عميقاً الأوضاع المتناسقة للنقط والخطوط والمساحات، وتحليل الألوان عند أدائه التصميم، وكان فى استطاعته إنتاج التصميم كنوع من الخط الجميل، ويقال على مر السنين أن صوره تحولت من صور ملونة إلى صور مرسومة، أى أنها ازدادت رسماً أكثر

من التلوين. تلك كانت مرحلته الفنية الثالثة وتمثلها بوضوح لوحته «حركة متزنة، التي رسمها عام ١٩٣٥ .

وقد حذر كاندنسكى الفنانين من أن تحقيق علاقة موضوعية فى الرسم ليس بالأمر السهل، فإن ذلك يتطلب تعاون «عوامل معقولة، ويعنى بذلك العوامل معرفة موضوعية بالصناعة والتقنية العالية، وإننا لانحتاج للقول، بأن كاندنسكى نفسه كان فنانا متمكنا من كل الجوانب العملية لصناعة الصورة.. ويعتبر أن الرسم فى حد ذاته حصيلة من التدريس المنظم والمثابرة فى تحصيل التقنية، والتحكم فى الصناعة والمهارة الفنية.

ولدرايته الواعية ومهاراته الفائقة، وعلمه وغزارة ثقافته بالإضافة إلى حساسيته الموهبة بالجمال، وربما بسبب شعوره بالحركة والدراما، صارت صورته تلبس بالحياة.. لقد كان كاندنسكى مخترعا فى عالم الجمال الخالص بالإضافة إلى لمسته السحرية الروحية.

بيت موندريان

١٨٧٢ - ١٩٤٤

مهندس الشكل المطلق

لقد وجدت أن الزوايا القائمة هي أفضل
وصلة، وأن تناسق مسافاتنا قد يفضى إلى حرة
حية،

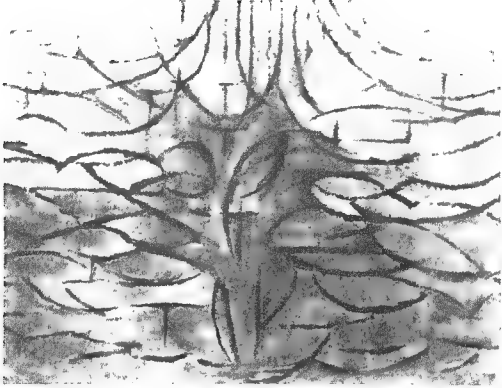
«موندريان»

كان أحد رواد الفن التجريدى المتميز بالهندسة الجادة الصادقة
بيت موندريان Piet Mondrian .. لقد تجنب فى صوره الخط المنحنى
والإيهام بالبعد، وابتعد تماما عن اللمسات التأثيرية بقرشاته .. واللعب
بالملمس .. فاللوحة عنده فراغ مسطح أملس، والخطوط والأشكال
والألوان التى تجرى فوقها، هى التشكيل الفنى المخاطب للعقل، هى
المادة الوسيطة التى تثير الأحاسيس والمشاعر، والتى تستمد كيانها
الـميتافيزيقى من الأوضاع الطبيعية المحيطة، وكل ما فى الوجود من

علاقات يود لها موندرين أن تنعكس في فنه، علاقات ديناميكية تعبر عن التماثل والاتزان، الزائد والناقص، الأفقى والرأسى، السالب والموجب، التى يعتبرها مظهراً عاطفياً يساعد عن طريق تفتيت الشكل الهندسى فى البحث عن سر الحياة.

غير أن الإنسان أين المكان كما هو أين الزمان، لذا كان فن موندرين البادى فى الفراغ المسطح - مليئاً بالقنوات والسدود المتوازنة والمتعامدة، المتقاطعة والمتقابلة، فى الأرضى الواطئة المنبسطة هولندا - المكونة ببساطة من سطحين لانهايين، الأرض والسماء، يلتقيان هناك فى زاوية قائمة لإنها واجهات المباني الهولندية الملونة ذات العروق الخشبية النابضة المصطفة على جنبات قنوات أمستردام، المنعكسة أشكالها وألوانها المتعددة على صفحة الماء الرقراق.. لتكون فى النهاية صوراً تجريدية خلابة.. تهيأت له وتخليها وأوحى لموندرين بعالمه الروحى الخصيب.. فهو لم يرسم عالماً بعيداً ولكنه أبدع المجهول القابع بين وجدانه. ليظهر أخيراً للرأى ما بين المعطوم والمألوف واللامرئى.

ولد بيت موندرين فى «أمرفوت» بهولندا عام ١٨٧٢، وبدأ دراسته الفنية عام ١٨٩٢ بأكاديمية أمستردام، واضطر للعيش من عمل الرسومات العلمية ونسخ صور المتاحف، وقد شغف بالمناظر الطبيعية التى كان يعيد رسمها فى نفس الزوايا المرة تلو المرة.. فى أسلوب رصين وألوان رقيقة تغلب عليها الرماديات القائمة والأخضر المعتم.. وعاش طويلاً بين الفلاحين، وقرأ كثيراً عن علوم الدين، واستغرق مدة من الزمن فى تأملات صوفية، جعلته يفضل رسم وتلوين طواحين الهواء والمساكن المهجورة، والأشجار المنفردة فى ألوان أرجوانية



«شجرة التفاح» ١٩١٢ للفنان بيت موندريان

الهواء والمساكن المهجورة، والأشجار المنفردة في ألوان أرجوانية زرمادية.. وفي عام ١٩٠٨ بهرته مناظر الفنان الأسباني الشهير جويّا (١٧٤٦ - ١٨٢٨)، فأخذت ألوانه تتفتح مثل الزهور، وبدأت تنقشع سحابة الكآبة عن أعماله.

وتأثر موندريان خلال الفترة التي أقامها في باريس (١٩١١ - ١٩١٤) بالمدرسة التكعيبية ومرحلتها التحليلية، وبدأ برسم وحات تجريدية مشتقة من الطبيعة، معتمدا على الخطوط الرأسية الأفقية، مائلة ومنحنية، متقابلة أو متشابكة زوايا قائمة، في حرية نعارضها وتقابلها في تصميم هندسي محكم، ويمثل تلك المرحلة وضوح لوحته «شجرة التفاح المزهرة» التي رسمها عام ١٩١٢.. تلك

المرحلة التي أطلق عليها بعض النقاد «المسالبة والموجب أو الزائد والناقص» «Plus and Minus» .

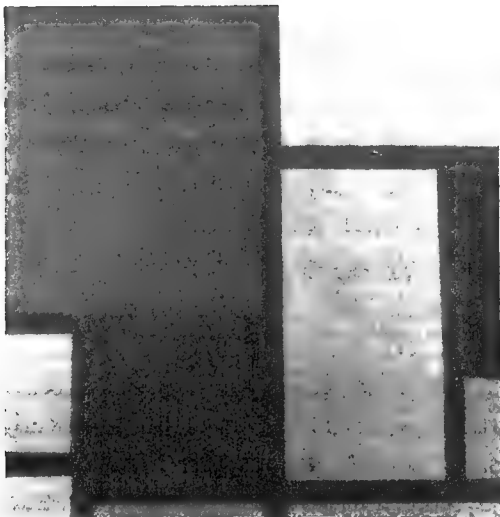
وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى بأسبوعين رجع موندريان إلى هولندا، ليرسم بدون انقطاع مناظر البحر وواجهات الكاتدرائيات التي كان يخرج منها دائما بتكوينات من الخطوط الأفقية والرأسية ٠٠ كانت في مجموعها مدخلا لفرعته الجديدة التي أعلن اكتشافها عام ١٩٢٠ وهي «التشكيلية الحديثة» Neo plasticism .

وفي هولندا اتصل بصديقه الفنان المعماري ثيوفان ديزبورج (١٨٨٣-١٩٣١) (١) وأسس معا جماعة الأسلوب (٢)، كما أصدر معا مجلة تحمل نفس الاسم، نشر فيها موندريان في الفترة بين ١٩١٧-١٩٢٨ أبحاثا مطولة، تعتبر حجر الزاوية في فلسفة الفن التجريدي، ضمنها آراءه في «الشكل الوظيفي والتوحيد بين الفن وكمال النفع، وكان لها أثر في تطوير فنون العمارة والتصميم الصناعي.

وبدا موندريان في خوض تجربته «التشكيلية الحديثة» التي تعتمد على الفن الهندسي اللاموضوعي، وثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية،

(١) ثيوفان ديزبورج «Theo Van Doesburg» فنان ومهندس ومن أهم معجزة إبداع علاقة بين لوكريوزيه الفرنسي وجروبيوس الألماني وكان له تأثير قوي على مدرسة الباورhaus وجماعة الأسلوب» .

(٢) جماعة الأسلوب «the style» أسسها موندريان وديزبورج عام ١٩١٧ في بلدة لايدن من الفنانين الهولنديين، منهم أود «Oud» وفان دير لوك «Van der leek» وآخرون، وكانت تشغلهم العلاقة بين الرسم الملون والعمارة وتركزت بصمات هامة بين الرسامين والمثاليين من جهة وفنسة العمار والصناعة من جهة أخرى، والمصهران الجديران بالملاحظة، اهتمام تلك الجماعة بالاستعانة كشكل رئيسي والألوان الثلاثة الرئيسية التي طبقوها على جميع الفنون وبالإضافة إلى تأثيرها الجوهري على أساليب للفنون الصناعية، وكان لها تأثيرها أيضا على الأفلام التجريديا



«تكوين»، ١٩٢١ للفنان بيت موندريان

وفى بيانه الذى نشره فى باريس عام ١٩٢٠ تنبأ فى نظريته الفنية عما سيحدث فى المستقبل من تطوير لأساليب العمارة والنحت والتي تحققت بعد ذلك فعلاً.

وبعد اختلافه مع ديزبورج عام ١٩٢٥.. عاد ثانية إلى باريس عام ١٩٢٩ وعاش فى مرسمه حياة جافة.. مجرباً.. ومختبراً ومكرراً

رسومه الأفقية والرأسية كعادته القديمة مستخدما الخطوط السوداء للفصل بين المربعات والمستطيلات ذات الألوان الثلاثة الأساسية (الأزرق - الأحمر - الأصفر) .

هذا الأسلوب الهندسى الذى يركز على الاتصال الجمالى بين مختلف المسطحات بما فيه الخطوط ذاتها والتى رسمها فى الفترة من ١٩٢٩ حتى ١٩٣٢ لتوضح بشكل عام نظريته «التشكيلية الحديثة» .

ولقد زار مرسمه بباريس خلال الثلاثينات الفنان التجريدى البريطانى بن نكلسون^(١) وكتب فى إحدى رسائله: «رأيت على جدران مرسوم موندرين فى باريس لوحاته المختلفة المؤلفة من مربعات ومستطيلات ملونة بالأحمر والأزرق والأصفر والأبيض والرمادى.. رأيت كل ما كان غارقا فيه منذ ٢٥ عاما، إنها تحمل شيئا جديدا لم استطع فهمه وإدراكه فى زيارتى الأولى، وفى زيارتى الثانية التى تمت بعد ذلك بسنة واحدة، أحسست بالضياع الذى يشع من لوحاته، وكان جزء من ذلك الإحساس الجميل يتوحد عبر حديثه. ولحظات الصمت التى كانت تكتنفه.. اذكر ذلك..».

(١) بن نكلسون «Ben Nicholson» (١٨٩٤) ابن السير ويليام نكلسون وهو فنان بريطانى تجريدى تزعم هذا المجال من الفن للحديث فى بريطانيا. بدأ كفنان تأثرى. وأخذ الشكل يخفى بالتدرج من لوحاته، كما كف عن استعمال الألوان ولكنى بالأبيض والرمادى، تاركا درجات دقيقة بيلهما.. كما استخدم مختلف النظريات الكمىية وما يعد للتكعبة من وجهة نظر تجريية خالصة (كما فطت جماعة الأسلوب) واعتمدت أسهامات نكلسون الخاصة على حساسية غير محدودة ورهافة ميزت صوره التجريية.

ومن الملاحظ أن اللوحات التي انكب على رسمها .. كأنه يبحث عن شيء داخلها .. قلما يبيعها أو يعرضها، غير أن أفكاره أخذت تنتشر، واستأثرت بها مجموعة من طليعة الفنانين في ذلك العصر في مقدمتهم ليجيه، وأوزنغان، لوكوربوزيه، جروبيوس حيث شارك بعضهم في تكوين «جماعة الإبداع التجريدي» «Abstract creation Group». كما كان لأرائه فضل كبير على فنانى الباوهاوس فى ألمانيا.

وعندما اشتم موندريان رائحة الحرب مرة ثانية .. ترك باريس وذهب إلى لندن عام ١٩٣٨ وتعرف على الفنانين المجددين، منهم المائلة التجريدية البريطانية باربارا هيبورث، والمثال الروسى الأصل نيوم جابو الذى أدخل علم الحركة فى مجسماته، كما توطدت صداقته مع نيكلسون الذى عرفه فى باريس.

إلا أنه اضطر للسفر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤٠، بعد أن دمرت إحدى القنابل مرسمه .. وبعد استقراره فى مرسمه بنيويورك أنهى لوحاته التى بدأها فى لندن وباريس .. وتبدى له نوع من يسر الحال الذى أثر على أعماق روحه وعلى فنه، فخفت غلواء الخطوط السوداء وصغرت مساحات مريعاته وزاد عددها وتنوعت وكثرت ألوانه.

لقد أحرز هذا النجاح المادى بعد أن قضى السنوات الطويلة .. فى نشاط متواصل .. دون طائل مادى .. ولم يسعفه هذا النجاح الذى أتى متأخراً، فقد دهمه الموت فى فبراير ١٩٤٤ قبل أن يتم لوحته الأخيرة

«انتصار بوجى بوجى» «Victory Boogie Woogie» تلك السيمفونية
الذاتية فى الإيقاع المتناسق، وتمضى عناصره الأساسية مع عقيدته
التشكيلية على أسس الأفقية والرأسية، التى بقيت دوما القانون الأساسى
لكل أعماله، والمدلول الاجتماعى لغته الخالص.. معلنا انتهاء ثقافة
الشكل المعين، وبداية ثقافة «العلاقة الجبرية».. التى تعتمد على قوانين
الطبيعة الخبيثة، وراء المظهر السطحى للأشياء.. التى يمحط عنها اللثام
الفن التجريدى.

بول كلى

(١٨٧٩ - ١٩٤٠)

فنان الخيال الحر

«إن الفنان فى العصر الحديث لا يملك سوى مواده الخمسة الحية وهى: النقطة، الخط والمساحة، والنور، والظل، واللون».

بول كلى،

ولد بول كلى «Paul Klee» فى ديسمبر ١٨٧٩ بالقرب من مدينة برن عاصمة سويسرا، كان أبوه باقارياً يحترف عزف الموسيقى. وأمه من جنوب فرنسا. ذهب «كلى» إلى ميونخ فى سن التاسعة عشر لدراسة فن الرسم بدلاً من الموسيقى التى كان يجيد عزفها.. ثم رحل إلى بريطانيا وفرنسا للتعرف على مدارسها.. حيث تعلم وضع الألوان من

جماعة الوحشيين «Fauvism» والتجريد من الفنانين التكعيبيين.. وذلك قبل أن يتضح أسلوبه الذي بدأ في عرضه عام ١٩١٠ في مدينة ميونخ.. حيث استقر فيها بعد زواجه.. وشارك في جماعة «الفارس الأزرق» التي جمعت بينه وبين «كاندنسكى» و«وجولنسكى»، و«مارك»، و«كامبندونك».. وعرض أعماله في معرضهم الثانى عام ١٩١٢.

سافر كلى إلى تونس والقيروان عام ١٩١٤ بصحبة زميله الفنان أوجست ماك.. وفي يومياته كتب بتاريخ ٨ أبريل ١٩١٤ عن برنامجه الذى أسماه «التركيب المتكامل، هندسة تكوين المدينة، هندسة الصورة، ونشاهد انعكاس هذا البرنامج على رحلته «أمام مسجد تونس، وكانت العناصر الشكلية التخطيطية لا تلعب دورا بنائيا فى الصورة، وإنما جاءت الأولية لمساحة الألوان.. وساهمت العناصر الشكلية التخطيطية فى التكوين الإيقاعى للوحة.

وילفت النظر فى طريقة رسم بول كلى خلال هذه الفترة التى لم تتعد الأسبوعين.. الالتزام بلامح المكان وعناصره المميزة. وكانت كل لوحة ينتجها فى رحلته هذه.. تزيد معرفته بالمادة التى يعالجها.. بمعنى أنه كان يزداد إدراكا ووعيا بهذه المادة التى يصورها، وكذلك ينعكس مضمون كل لوحة على سطحها، ففى بعضها نشاهد المربعات المتناثرة أو القباب الموزعة فى المربعات التى تنقل إلينا من المشاهد المرئية ملامحها التقريبية فحسب.. والتجريد فيها ينعكس فى كثافة الألوان، كما كانت طريقة الرسم لا تتقيد بوضع الأشياء الطبيعية.. وإنما نرى الإنطباع وقد انفصل تماما عن الأشياء.. فاللوحة عنده هى مقابل لورنى إيقاعى مكثف لعملية التجريد والإحساس الانطباعى الذى خلفته الطبيعة فى ذاكرته.



«الأسود المقيدة»، ١٩٢٣ للفنان بول كلي

وفي عام ١٩٢٠ أقام معرضاً خاصاً لإنتاجه عرض فيه ٣٦٢ لوحة، وبعد ذلك انتدب للتدريس في الباوهاوس.. وتميزت هذه المرحلة بغزارة إنتاجه التي نفذها بالألوان الزيتية والمائية والقلم الرصاص.. هذا النشاط الكبير لبول كلي لم يكن غريباً عنه.. كما يتضح في خياله الفريد وبراعته ومقدرته على التحكم في الخط واللون.. وتلحصر مساهمته في تطوير فن الرسم الملون في الطريقة التي كان يتبعها.. حيث كان يقوم برسم اللوحة.. دون تصميم مسبق.. بحيث يلعب خياله الحر الدور الرئيسي.. فكان يضع بعض لمساته بالألوان والخطوط.. ثم يليها العنوان.. اللوحة تمثل عنده الموضوع أو النص، أما العنوان فهو للتجميل والزخرفة.. وكان يقول: «عسى أن يرى المشاهد في صوري شيئاً لم أره أنا».

وجاء إلى مصر فى نهاية عام ١٩٢٨ ليبدع مجموعة خاصة تصور طبيعة مصر بأسلوبه التجريدى الفريد.. تحتوى كالجمرة على تجارب أرض حضارة عمرها آلاف السنين، وكان يقول: «إن وحدة الطبيعة واستثارة التاريخ هما الشئ الصحيح». حتى إذا ما بلغ أرض الوادى.. صارت نظرتة للزمان والمكان هى القرار لرؤيته وإبداعه.. وما كان يعنيه «بول كلى» لا يستخلص إلا من لوحاته.. لاسيما أنه لم يفصح عن أعماله بالألفاظ إلا اماماً.. وعندما رسم لوحته «صرح أثرى فى الأرض الخصبة» كتب إلى زوجته ليلى فى ١٧/٤/١٩٢٩ قائلاً: «أرسم منظراً طبيعياً كمشهد الأرض الخصبة من أعلى الجبال البعيدة المطلة على وادى الملوك.. وقد حافظت بقدر الإمكان على خلخلة تداخل أنغام الألوان من باطن الأرض حتى أجواز الفضاء».

كان بول كلى يضع شرائط أفقية زاهية الألوان مختلفة فى عرضها، غير أن تلك الشرائط نادراً ما تمتد من حافة اللوحة إلى حدها الآخر، إنما تقطعها أخرى عرضية أو مائلة حسبما يقتضى الشكل. ولما كان النظام المساعد فى اللوحة يسهم إلى حد ما فى تحديد نظامها الأفقى الذى يتخلله بدوره نظام مغاير من أشرطة ذات ألوان متناقضة وعريضة فى الغالب، فإنه يترتب على ذلك من حيث الشكل ما يشبه «سقالة المبانى» المترابطة التى لا يبدو عليها للوهلة الأولى سوى أنها تعبر عن نظام قابع خلفها.. ربما كان ذا طابع معمارى أو منظراً خلوياً وكان هذا وصفاً لما رسمه فى مصر.

وعلى العموم فإن بول كلى توصل إلى ابتكار نوع من الأبجدية الجديدة، التى أخذ يؤلف منها المفردات والعبارات الفنية البسيطة،

ولكنها فى نفس الوقت ساحرة أخاذة.. وكما كان بوسعه.. أن ينطلق
كما يشاء من عالم المادة الكثيفة إلى عالم الهمهمات والهمسات، عالم
الشحنات الكهربائية والمجالات المغناطيسية، والتيارات الخفية فى باطن
النفس أو آفاق المحيط أو فى جوف الأرض.. وكأنه يسمع مالا تقدر
الأذن البشرية على سماعه.. ويبصر مالا قدرة لعين على رؤيته..
يشعر بحركات النبات فى نموها، ويدرك لغة النغوش المترققة على
صفحات المياه المنبسطة.. ومن هذا كله صاغ «بول كلى، فنه
السحري.. وهو قادر على الجمع بين اللغز والبيان فى صورة بالورية
بالغة الصفاء.. وكان من أكبر العوامل فى فنه مخيلته الدائمة الإنتاج
الغنية بالقدرة على تفهم المزاج والإشراق وكان فنه قادراً على الذهاب
إلى حيث يرغب وعلى خلق أى شىء..

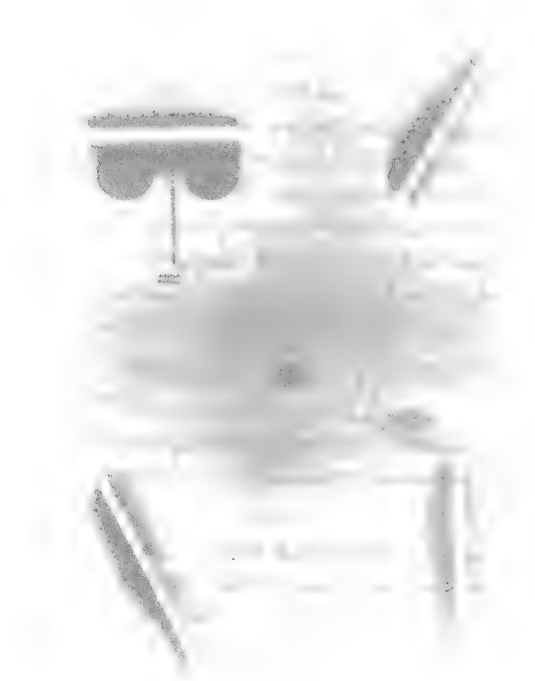
يقول ليوبولد زاهن فى كتابه عنه عام ١٩٢٠ : Poul Klee by :

:Leapold Zahir»

«هو فنان خيالى منطلق حر، منهجه يتسم باستعارة مجازية يبين
الطريقة العجيبة التى يعمل فيها خياله، فلنسمها - القيام بنزهة
الخطوط..

نرى ذلك فى أنواع خطوط كلى المختلفة الشرائط، اللمسات،
السلوح الملساء المنقطعة، والمظلمة، فى حركة موجبة، حركات مقيدة،
وحركات مضادة أو سالبة، منسوجة، محددة، مرهفة، يتجمع الخط
ويتلاشى، ثم يستعيد قوته مرة أخرى فى ديناميكية.

فعالمه فى الواقع عالم خرافى، أرض السحر والجن. إنه عبقرى،
عالم، أعماله لم تخطر على بال.. غنائية موسيقية وأشباحه رياضية،



«رأس ويد وقدم وقلب» ١٩٣٠ للفنان بولي كلي

ووحوشه لم تقع عليها عين بشر، إنه لم يسهم فقط في تقدم الفن ولكنه
أسهم كذلك في تقدم الحضارة.. وفنه التجريدي ملون بميول أدبية
خيالية موسيقية.



الورثة الحقيقيون

لم تكشف التجريدية عن كل إمكانياتها إلا بعد الحرب العالمية الثانية .. وتعددت المدارس حول التعبيرية التجريدية .. والهندسية .. وصار لكل فنان منهجه ومنطقه الخاص .. وفرديته الخاصة .. ولكن كان أشد التجريديين جرأة وقوهجا يرجعون إلى كاندنسكى، كما أن أشدهم تنظيما وصرامة يرجعون إلى موندريان .. ورغم أن ورثة كاندنسكى أداروا ظهورهم لورثة موندريان قائلين: إن هذا العصر ليس بعصر التوازنات المثالية .. إنه عصر يجب التمرد فيه على الظواهر الخارجية وتحطيمها .. أو لفظها .. والعمل على اختراقها .. عوداً إلى اللب .. الذى يتألف من .. اللون وحدة .. القلب وحدة .. الحرية وحدها .

وبالرغم من ذلك كان لفن موندريان الهندسى تأثير ضخم، شكّل فن القرن العشرين .. وظل ورثته على إخلاصهم مواصلين البحث والتطوير .. وكان أول من تأثر به رفاقه فى هولندا .. بفكره والأسلوب الذى اختطه لحياته، وأعاد العديد من الفنانين فى أنحاء العالم .

منهاجه.. ولكن ببعض التحوير.. وكان جوزيف البرز^(١) الألماني الأصل.. الأمريكي الموطن.. من أهم حوارى موندريان.. فإنه يرسم المربعات ضمن المربعات مرة بعد الأخرى.. ولا يغير سوى الألوان، كأنه لا يرسم صوراً أبداً.. بل أعشاشاً مربعة من الألوان. ومربعاته لا كتلة لها، ليست مسطحة، ولا ساكنة.. فألوانه تنبش.. وتبدل.. وتلتفع.. ولاتقف عند حال..

إنه مبتكر (نظرية) اللون التى أطلق عليها «التفاعلات الداخلية للون،» والتى تعتبر بالنسبة لفن اللون نقطة انطلاق وقمة فى الإنجاز وبذلك اقترب «جوزيف البرز» بتكيبات مربعاته وتفاعلاته وألوانه الداخلية من الفن البصرى «Optical Art» وكان خير دليل على ذلك أيضاً مطبوعاته بالأبيض والأسود، التى تعتبر النماذج الأصلية المباشرة لهذا الفن.. كأنها تقترب للبصر تارة وترتد أخرى بالرغم من ثباتها.

وذهب فيكتور فاساريللى^(٢) المجرى الأصل إلى باريس يحمل نظرية جديدة فى وجدانه لاستخلاص الأشكال الهندسية التجريدية من

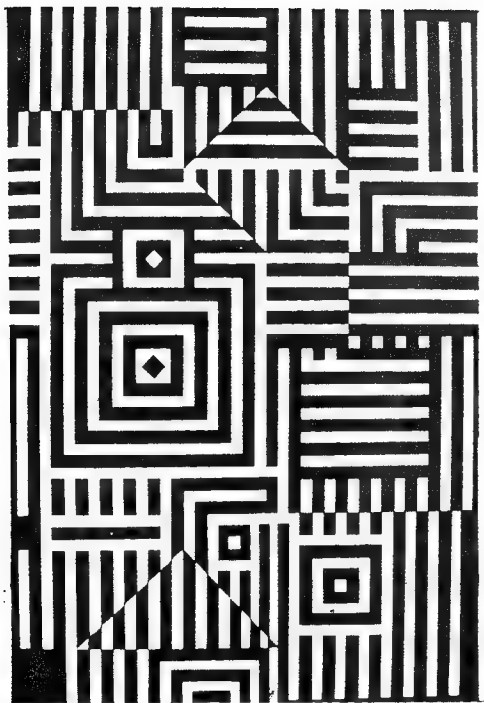
(١) جوزيف البرز «Josef Albers» (١٨٨٨ - ١٩٧٦) ولد فى وستفاليا بألمانيا، درس الفن فى الأكاديمية الملكية ببرلين، ومدرسة للفنون التطبيقية فى اسن، وأكاديمية ميونخ للفنون، ثم ذهب إلى البارهاوس فى فيمار ثم انتقل معها إلى ديور، وكان يرأس قسم تصميم الأثاث، وعندما أغلقها التازى عام ١٩٣٣، هاجر إلى الولايات المتحدة، ليعمل محاضراً وإستاذاً للفن بولاية كونكتكت عام ١٩٣٦، وقد عرض بعضاً من أعماله فى المعرض للوثائقى الألماني، الفن فى الستينات بالقاهرة عام ١٩٩١.

(٢) فيكتور فاساريللى «Victor Vasarely» : ولد فى مدينة بينشة للمجرية عام ١٩٠٨، درس الفن بأكاديمية «بودولينى فولكمان» «Podolini Volcman» ثم تلمذ على يد الفنان الكسندر بورتنيك «Alexandet Portnyk» وتأثر كثيراً بنظريات وأسلوب الفنان «موهلى» ناجى، الذى يطم فى «بارهاوس بونديست» والذى التحق به فارسللى.. ثم هاجر عام ١٩٣٠ إلى باريس.

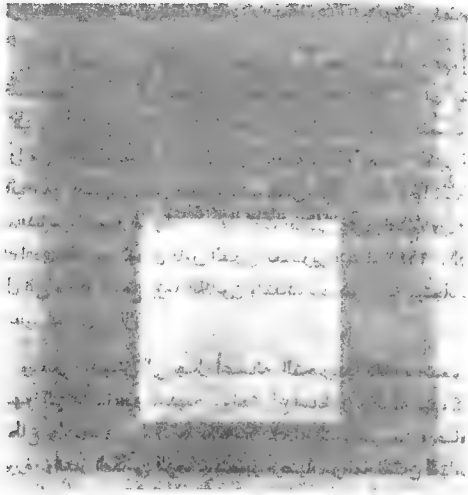
أبسط الأشكال المأخوذة من الطبيعة.. فكان في أول الأمر يبحث عن نقطة البداية.. فقام بتركيب الشكل مرات ومرات حتى اكتشف «وحدة التشكيل» «Plastic Unity» وتتمثل في وضع الدائرة أو المعين داخل المربع.. وبذلك خلق وحدة جديدة.. ناتجة عن تفاعل الألوان والدرجات المختلفة للون الواحد، والمتدرجة من الفاتح إلى الغامق.. من الداخل إلى الخارج.. من مركز الصورة إلى نهاياتها. وفي هذه الحالة تتدرج الأرضية من الفاتح في الحواف إلى الغامق في البؤرة ويلون مضاداً.. ثم يعكس الصورة.. وهكذا استطاع فارسايللي إدراك طرق جديدة أصيلة من خلال عناصره التشكيلية. وفي السنوات الثلاث الأخيرة استخرج نظاماً جديداً مبنيًا على الأشكال السداسية، وهو نوع من التطوير لوحدة التشكيل عرفت بوحدة خلية النحل.

وتشبه أعمال الفنانة بريدجت ريلي «Bridget Riley» بقا ساريللي، ولكن كانت مربعاتها العريضة الناقصة التدرج توحى بارتدادها عن العين كأنها تتحرك على سطح غير مستو، بالإضافة إلى أن مربعاتها تضيق وتقل بإفراط.. وكانت خطوطها تتموج وتتمايل وتتذبذب من أعلى ومن أسفل إلى أعلى.. لإغراق البصر بمعطومات متضادة غير موجودة في الحقيقة.. بواسطة ميكانيكية العين نفسها.. التي كان لها الأثر الكبير في تأييد وإظهار الحركة في الفن البصري.

وعاش فارسايللي بغربما في عزلة تامة عن الفن للخالص والعمل في مجال الإعلان ليكسب - قوت يومه، وفي نهاية الثلاثينيات ظهرت أعمال للفنية للخلاصة لأول مرة للجمهور.. وفي عام ١٩٤٥ قدم سلسلة من الأعمال تحمل الأفكار السيريالية.. ومنذ عام ١٩٤٧ وهو يقدم نماذج ملتزمة من خبراته الوعظوية للفراغية ولعتمامه بالفن البصري للحركي الذي صار زعيمه بلا ملازح.



«الفن الهمسرى الحركى» أحد مبتكرات الفنان شيجو فوكودا



«تفكار للمربع، ١٩٦٦ للفنان جوزيف ألبرز»

ويعتبر هذا الفن الذي عرف بالأوب ارت «OP. Art» .. امتداداً
 للفن التجريدي الهندسي، ولكنه يقوم على بعض الخدع الحسية لعملية
 الإدراك البصري، إذ يهاجم شبكية العين باندفاع عدة صور مما يدركها
 العقل في نظام يوحى بالحركة.. والذي استطاع فيه الفنان المزج بين
 الفكر والحس وبين الفكر والفن والعلم.. حيث يتوصل إلى تقديم أبحاث

شكلية تتشابه مع أبحاث العلماء الذين تمكنوا من ربط الفوضى فى الإدراك الحسى بقوانين ونظم ثابتة .

وعاد كثير من الفنانين المحدثين فى جميع أنحاء العالم، إلى الأخذ بأسلوب كاندنسكى التعبيرى وكانوا أشد انهماكا وأكثر توهجا منه، مما قد يدهشنا.. وفى الولايات المتحدة جذبت التعبيرية التجريدية كثيرا من الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة لهجرة الكثير من أقطاب الفن التجريدى إلى هناك وإقامة معارضهم - حيث لا قوا تشجيعاً ومساندة من جميع الجهات.. وافتتحت «بيجى جوجينهايم» Peggy Guggenheim (جاليرى فنون القرن العشرين) عام ١٩٤٢ .. الذى تحول إلى مركز تجمع يؤمه الفنانون والنقاد، يعرضون فيه ويتجادلون فى علوم الجمال والفن.

ويسعى البعض إلى جعل أعماله التجريدية ذات مضمون، واتجهوا إلى الأساطير القديمة.. واختراع أساطير خاصة بهم، كما استطاع جاكسون بولوك «Jackson Pollock» التخلص من «حامل الصورة، والحيز المكانى للوحة.. لتصير أرضية مرسمة المكان المناسب لوضع نواله الضخم، لتكون عنده الحرية والتلقائية فى التحرك حول اللوحة وداخلها. وبذلك غير الشكل الأساسى والطبيعة للجهرية لفضاء الصورة.. وأصبحت نيويورك مصدر الإشعاع الثقافى والفنى لما لها من إمكانيات وقدرات عالية فى الوقت الحاضر كقوة عسكرية واقتصادية.

وبعد ازدهار التعبيرية التجريدية حتى الستينيات.. تخطاها التطور والحدائق لتصبح التجريدية «فكرة الآباء والأجداد، وأصبح التغير واردا.. لتفجر الأجيال الجديدة ينابيع الفن الملائم للعصر والنابع من وجدانه.

فالفنان يعكس مواكبته للإيقاع السريع فى عالمنا بالتجديد وحرية الاختيار والتجريب الذى أصبح ميسورا للكثيرين.. وكانت المحاولات الخلافة دوما تجريبية أساساً وغير متوقعة، ومهما يكن ما سيأتى به الفن فى المستقبل.. فإننا نعلم انه سوف يكون هناك أفراد يكرسون حياتهم.. كطليعة متقدمة.. تغير الشكل.. معبرين عما فى إدراكهم.. من فن وفكر وفلسفة.. تبدولنا لأول وهلة غريبة.. ويعيدده المنال.. تلك الأشكال الثورية.. تبعث الدهشة والحيرة والإبهار ستحتاج إلى وقت وإدراك وصبر.. كى تحظى بالفهم أو لا تحظى به.

القسم الثانى

التجريديون فى مصر

الصعود إلى المجهول ص ٦٥

وثبة التخيل بين الأصالة والمفامرة

إذا رجعنا إلى الأصالة المصرية، نجدها ممثلة في تراثها الشامخ منذ آلاف السنين، في الفن الفرعوني، والقبطي، والإسلامي.. التي أعقبتها فترات سبات عميق.. ولكن ظلت الفنون الشعبية المعتمدة على الأساطير والملاحم، متأصلة في وجدان الشعب.. تزدهر وتخبو على فترات متفاوتة، إلى أن جاء عام ١٩٠٨ وانشئت مدرسة الفنون الجميلة المصرية.

ومن بين الأجيال المتعاقبة على تلك المدرسة.. لم يطفو على السطح ويبرز سوى عدد قليل من الفنانين الموهوبين بقدراتهم الذاتية واجتهاداتهم الفنية.. باستثناء جيل الرواد الذين تحملوا عبء تأسيس الحركة الفنية المصرية الحديثة بمساندة قوى ثورة ١٩١٩. والتي عبر بعضهم عن غاياتها..



«تجريد درامى رقم ١» للفنان ريسيس يونان

وجاءت الحرب العالمية الثانية بكل ما أحدثته من تغييرات على مستوى العالم.. وانعكس هذا على بعض شباب الفنانين.. وكان البحث عن مخرج من مظاهر الاضطراب والعنف اللذين ماجت بهما الحركة الفكرية والاجتماعية والفنية.. فظهر فنانون تمردوا على الأشكال الأكاديمية الرتيبة.. وبحثوا عن أساليب مستحدثة.. مواكبة للعصر.. ومتجاوبة مع أفكارهم الفنية الطموحة.

وكان مفتاح الطريق الذى تعرف عليه هؤلاء الفنانون الثائرون هو الحرية، التى تطلعوإليها، وعبروا عن طموحهم إلى المستقبل فى فنون

تمزج الرومانتيكى باللمسة السيريالية الوافدة مع نيران الحرب العالمية الثانية.

وتشكلت جماعة «الفن والحرية» التى تركت بصماتها واضحة على الحركة الفنية. وظهرت لوحات «الرمال» لرمسيس يونان، و«الجماجم المحطمة» لكامل التلمسانى، و«رؤوس الخيل» لفؤاد كامل. وكلها كانت ذات دلالة فرويدية. استلهمت خطوطا ناعمة، واستلهمت بريق المنظور الواقعى، وإن اكتست بشطحات الخيال الرومانسى، وفى هذه المرحلة نجد أصابع الأيدى وشعر الرؤوس وعيون الوجوه قد التزمت بالرغم من الحلم السريالى بالقواعد التقليدية فى تصوير التشريح العضوى لأجزاء الجسم البشرى.

ولكن التمرد على التقاليد، والانطلاق من شاطئ مهجور.. لم يكد يصل إلى منتصف الأربعينات.. حتى كانت هناك «جماعة الفن المعاصر» التى أضافت ثراء على وجه الفنون الجميلة. وإزاحت عن كاهلها عبء الرومانتيكية.. ليكون لها الدور الأكبر فى فتح باب التحديث، والخوض فى التراث والأساطير، مرتدية ثوب السحر والأحلام والأساطير السيريالية.. ولكنه نو ملامح مصرية. فلوحة «الزمن» لسمير رافع و«الرجل الأخضر» للجزار، و«الكهف» لماهر رائف.. واستغرق حامد ندا بين المجانيب.. والذنور.. والأحبة.. كلها جاءت مبنية ومستقاة من أصول وتراث مصرى خالص.

وتفجرت نزعة التجديد. والربط بين الفنون والبيئة والتراث. ونوقشت القضايا الهامة.. الأصالة والمعاصرة.. والشكل المضمون. والتشخيصية واللاتشخيصية التى استمرت لسنتين طويلة تبحث عن جواب.

وجاء دور مؤسسات التربية الفنية بدراساتها النظرية المستفيضة ونجاريها العملية الهامة.. وتحليلها للعناصر الأولية فى الفن، من خلال الإدراك العلمى للمذاهب والمدارس الفنية الحديثة، نتيجة توجه البعثات إلى الخارج، مما كان له الأثر الفعال فى توجيه آفاق الفن إلى رحاب أوسع.

وهكذا توالى الاتجاهات الفنية على الساحة.. واتسع حقل الفنون.. وظهرت مغامرات جديدة وغريبة عن الواقع وزادت عزلة الفن عن تيار الحياة العريضة. وفى خضم هذه الأحداث ظهرت التجريدية.

وجذبت هذه المدرسة التى ظهر إنتاجها فى أواخر الخمسينات بعضا من الفنانين المثقفين.. مما فتح باب الحرية المطلقة للتجريب والاختبار.. والتحليق فى خيال اللاموضوعى واللاشكلى بفروعه ومشتقاته..

وهنا نقسم السلسلة المتشابهة من الفنانين التجريدين المصريين إلى فرق متناسقة نسبيا.. فهناك الطليعون الذين اقتحموا المعركة الفنية متمردين على الشكل والمضمون والتشخيص السائد.. وطائفة كانت على حافة التجريد تناولت اللاموضوع فى بعض مراحلها معبرة عن واقعها المعاش.. فالبعض أخذ التجريد فى البداية، كمعمل للتجريب والاختبار.. وقطاع آخر تأثر به فى مرحلته الوسطى.. وفئة اقتنعت تماما بالتجريدية.

عقب هذه المرحلة قامت مجموعة من الفنانين اختطت لنفسها طريقا بين الاشكال واللاموضوع. واستمرت تغذى تيار التجريدية. وأساليبه بحماس.. هؤلاء هم التجريديون الجدد.

ومن الطبيعي أن ترى بين هؤلاء تفاوتاً نسبياً في رؤية كل فنان لتجريدية زاد أو نقص، وفي مزاولته للإبداع. وبالتالي فإننى لا أغفل دور العديد من المثاليين وفناني الجرافيك الذين لم يرد ذكرهم هنا.. لاحتى بعض الملونين الذين لم يسعنى الوقت لتسجيلهم.

فإذا كانت فترة السبعينيات مرتعاً خصباً للتجريدية حيث أعطتها لإدارة الثقافية كل الاهتمام والعناية.. فلقد جاءت فى أواخر الثمانينيات ببة عاتية تحمل رياح التجديد. وطوفان الحداثة بكل أشكالها وطرقها.. تزعمتها وزارة الثقافة ومركزها القومى.. وتعددت الجوائز وزادت لمنح الدراسية.. والتشجيع للشباب قبل الكبار بغية دفع ومؤازرة التجديد _التحديث_.

طلائع التجريدية

رمسيس يونان
فؤاد كامل
سيف وانلى
صلاح طاهر
خديجة رياض
أبوخليل لطفى
مصطفى الأرنؤوطى
يوسف سيده
منير كنعان

رمسيس يونان

جانح الرمال

إدرك الحياة في عمر الزهور.. تحمل المسئولية كاملة بعد وفاة
الده.. في سن الخامسة عشر، ليعول إخوته الأربعة.. شق طريقه بين
ظلمات ينور عقله الفطري.. مخترقاً قلاع الجهل بالشفافية والمعرفة..
بنظرة مستقبلية ناضل من أجل الحرية.. مواكبا للعصر.. مفجرا قضايا
في الأدب والفن.. جاب العالم بالفكر.. والقلم.. والفرشاة.. وهي
ملحته التي كان يملكها.

إنه إنسان مصري بسيط.. جسده رقيق.. وعقله ثابت مرتب..
زعم السيربالية.. ثم تركها لينغمس في اللاشكـل جامعا مقتحما للحدائق
في الفن المصري.

ولد رمسيس يونان عام ١٩١٣ في إحدى مدن محافظة المنيا
سعيد مصر.. قرر الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩

قبل انضمامه لدراسته الثانوية .. ليكسب عيشه مع استمراره فى التعليم، وفى عام ١٩٣٣ ويمحض إرادته ترك الدراسة قبل حصوله على شهادة التخرج بسنة واحدة . . ليقوم بتدريس الفن فى مدارس وزارة المعارف من ١٩٣٤ حتى ١٩٤١ .. وكانت الفرصة سانحة له فى تكملة دراساته الذاتية، مع البحث والتجريب فى الفن .. إلى أن تبلورت شخصيته الفنية والفكرية، والتي ظهرت بوادرها فى تجريته التصويرية المشحونة بالدراما الفاجعة .. التي اختلط فيها الحلم بالواقع والأمل بالرمز.

وكان كتابه الأول «غاية الرسام العصرى» أحد تلك المظاهر، والذي صدر عام ١٩٣٨ . ويعتبر أول كتاب عربى يتعرض للفنون الحديثة والدعوة لممارستها .. يؤكد رمسيس يونان فيه: «ضرورة خروج الرسام من ركنه العاجى ليواجه هذا العالم ويختبر مشكلاته ويعانى معه أزماؤه».

كان هذا الكتاب خلاصة لأفكاره ومعبراً عن موقفه من الفن والحياة ومشكلات العصر .. التي صارت خطوطها الأصلية باقية فى فكره طوال حياته محتفظة بمصادرها الأولى مع اختلاف الزمن .

وقامت فى ألمانيا الهتلرية قبل نشوب الحرب العالمية الثانية حركة اتخذت شعار «مقاومة الفن المنحط» .. وأخذت فى تحطيم وإحراق كل ما يتعلق بالتجديد فى الفن من صور وتمائيل ومؤسسات .. وكان رد الفعل قويا ثائرا فى أنحاء العالم .. وفى مصر أصدر رمسيس يونان مع جمع من الأبناء والفنانين والمثقفين عام ١٩٣٨ بيانا وقعوا عليه تحت عنوان «يحيا الفن المنحط» وكان يحمل ظهره صورة «جريكى بيكاسو» .



«تجريد» للفنان رمسيس يونان

هذا البيان التاريخي كان الشرارة الأولى نحو انطلاق القوى الثقافية الثورية في تكوين أول جماعة فنية عام ١٩٣٩ كان من بينها رمسيس يونان.. وذلك للدفاع عن حرية الثقافة، وحث الشباب للوقوف على أحدث الحركات الأدبية والفنية في العالم. ويرجع لتلك الجماعة الفضل في ظهور أول معالم الشخصية الفنية الفردية للكثيرين من الفنانين الشباب الذين صار لهم دور هام في الحركة المصرية بعد ذلك.

وبعدما ترك رمسيس يونان التدريس عام ١٩٤١ ليتفرغ لشئون الفكر والفن. وقد اختاره المفكر الكبير سلامة موسى ليكون رئيساً لتحرير «المجلة الجديدة»، التي استمرت منبراً يعبر عن آراء ومواقف الطلبة، حتى مصادرتها عام ١٩٤٤.

شد رحاله مبحراً إلى باريس وعمره ٣٣ عاماً لعله يجد الحرية ولكنه وجدها «حرية عقيمة».. وكانت البداية الحقيقية لجنوحه إلى اللاشك، فاخفت شخصه شيئاً فشيئاً لتجسيد رؤاه الجديدة، ويشير معرضه الذي أقامه في باريس عام ١٩٤٨ إلى تلك البداية حيث يقول صديق عمره الأديب جورج حنين عن هذا المعرض: «كل ما هو تلقائي يحرص على إنقاذ الأشكال التي تتولد بين يدي رمسيس بالحب الذي يحمله لها. فإذا نظرنا في أعماله بدت لأول وهلة سبيكة عجيبة من الحبر الشبلي واللون الأبيض، يبحث فيها بمقشطه بعد ذلك حتى يعثر على الأشكال التي يصفها البعض بالتجريد، والبعض الآخر بأنها مستوحاة من الطبيعة لقرط ما تفصح له نغمتها في مجال التصوير».

وفي عام ١٩٥٦ اضطرت الأمور بين مصر وفرنسا عقب العدوان الثلاثي.. فعاد «رمسيس يونان» إلى الوطن.. وعاد إلى مسيرته



«تجريد» للفنان رمسيس يونان

الأولى واستكمال طريقه الجديد فى لغة التشكيل ليحقق تفرعه بين
تعبيرية «كاندنسكى»، وهندسية «موندريان»، وبنائية «كازيمير ميلفتش»،
وأنه يريد أن يخرج «الاشكل» من مأزق المفارقة - على حد تعبيره -
بمحاولاته التركيب بين وجهى العملية التشكيلية الواحدة بجانبها
الهندسى والمعنوى، والعقلى والوجدانى فيقول عن تجريته: «فى كل
لوحة عنصران جوهريان. قد نسميهما القالب والمضمون، أو النظام
والخيال، أو العقل والعاطفة، أو الحكمة والوجدان.. ونفضل نحن أن
نسميهما العنصر المعمارى والعنصر الغنائى».

وقد يكون «المعمار» جليلا وشامخا كالهياكل والجبال، أو حزنونيا كالقواقع والأعاصير، أو رشيقا مرهقا كالسيقان والأغصان، أو طاغيا كال موج المحتدم، أو متفرعا متشعبا كالأعصاب فى جسم الإنسان، أو ملتويا متسلقا كاللهب المندفع.. ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فنى، إلا أنهار وتفتت.

وقد يكون الغداء رصينا رزينا كما فى الفن الكلاسيكى.. أو عاطفيا شجيا كما فى الفن الرومانتيكى، أو مترنما طروبيا كما فى بعض آيات الفن التأثرى، أو صاخبا مجلجلا كما فى الفن الوحشى، أو عاريا صريحا كما فى الفن السيريالى.. ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فنى إلا وحكم عليه بالعقم والإجذاب، ولا بد أن يتفاعل العنصران ويتزوجان، كما تتفاعل الفحولة والأنوثة، «فالمعمار دعامة الغداء، والغداء، هو تجاوب الأصداء بين رحاب «المعمار»، ولا بد للعشق كى تتحقق هذه المعجزة، فبدونه لا يكون الرسام فنانا وإنما مجرد «صانع صور، لا تنطق ولا تنبض».

وهنا يعطى رمسيس يونان أساليب التجريد مساحة أرحب، ويلبسها ثوبا فضفاضاً.. وفى الحقيقة كان لتلك المدارس القديمة تأثير مباشر على فن جديد، لم يتبلور بعد، كفن له عناصره ومقوماته الخاصة.

ويكتب رمسيس يونان عام ١٩٥٨ فى نشرة معرض «نحو المجهول، قائلا:

«العلم الحديث ليقامر بالمنطق شوقاً للكشف عما لا يمكن أن يبلغه منطق، وإن الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء أملا فى

بير عما لا يمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات.. وهذا التحليل، وهذا
وص، وهذا المنطق.. هذه الحرية التي ربما لم تكن إلا وهما من
هام - هي كل ما يستطيع أن يفخر به الإنسان.. بالحرية نحو
جهول».

وفي كتيب «المجهول لا يزال» الذي وزع عام ١٩٥٩ في معرض
ان «حامد ندا».. إعترف رمسيس يونان بفضل السيريالية كمرحلة
مة في حياته، ويعطى لنفسه مبررا واضحا لانتقاله إلى التجريد،
تب تحت عنوان «تفتيت الأساطير»: «إلى هذه الحركة السيريالية
جع الفضل في قيام محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها
إقع بالخرافة، والظاهر بالباطن، والحكمة بالجنون، والأوج
حضيض، والحياة بالموت، حتى تصبح مبعث نور والهام للنفوس
لهة المتعطشة التي تناهبتها في هذا العصر شتى عوامل الحيرة
لشك».

غير أن الأحلام والأشواق بالرغم مما أشعلته من مواقف لاتنطفئ،
تستطع أن تصمد مع ذلك أمام تلك الوماس التي أصبحت بمثابة
صبب الوعي الحديث وقوته اليومي.. وهكذا عاد الإنسان وجها لوجه
سام طلاس الكون، لكنه قد عاد إلى حيث كان فجر الخليفة، قبل أن
بتدع الأساطير التي تضيء على هذه الأشياء مغزى ومدلولاً.

وهكذا لم يعد في وسع الفنان ذي الوعي في هذا العصر أن
صطنع لنفسه بيتا بين أحضان طبيعة فقدت في نظره شفافيتها ولا أن
قنع بالحياة في إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة أو المجازات

المستعارة .. ولذلك نراه يعود الآن، إلى تفجير هذه الأشكال عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية، .

وبعد صياغة جديدة لمفهوم «التفرغ الفنى» عام ١٩٦٠، بدأت وزارة الثقافة تجربتها الرائدة لرعاية المواهب الفنية .. ومنحتها أوسع فرصة للتعبير بعيداً عن المؤثرات المادية .. وكان رمسيس يونان فى طليعة الفنانين المتفرغين .

ففى سنوات تفرغه الأولى مارس الحب مع الأشياء فى عالم غريب يجمع عناصر متباينة .. من أعماق الأرض حتى مشارف السماء .. فعالمه كان عالماً باطناً خاصاً .. ساد فيه الانصراف عن الأشكال العضوية والاهتمام بالتجريد البنائى والتكوين المحبوك المعتمد على العقل البشرى أكثر من التلقائية والعفوية .. فهو يصنع أشكاله .. فوق بعضها أو متجاورة بحساسية كما يفعل مع ألوانه المترددة فى جنبات اللوحة .. وكانت رؤى عناصره الرئيسية فى الصخور الصلدة وفجوات الكهوف والطواطم والتجريدات التراجيدية .

وفى مرحلة تفرغه الثانية جاءت ملامح النور والألوان تتخلل عالمه والذى صارت بهيجة فى لوحاته الأخيرة .. إشارة صلح مع الحياة وتفاؤل وتجلى فى مسمياتها الجديدة، وعبرت ألوانه الزرقاء مع امتداد الأمل والحياة، كما جاءت معالجته التجريدية للشكل لتلتقى مع صلابة بنائه المعمارى . ويدخل عنصر الهواء فتتسع تكويناته وتفسح المجال للرصانة والصفاء .

لقد أتاحَت له السنوات الست في التفرغ أن يستجمع ذاته.. وأن
ينتج أروع أعماله.. ولكن الإدارة خذَلته في آخرها.. بالرفض
والنكران. إلى أن وافته المنية في ٢٤ ديسمبر ١٩٦٦ عن عمر لا يتجاوز
٥٣ عاماً قضاها.. رائداً.. مناضلاً.. مفكراً.. باحثاً.. ناقداً.. وفناناً ترك
أثراً واضحاً في المدرستين السيريالية والتجريدية.

فؤاد كامل ، ابن الصدفة ،

فى يوم الخميس الموافق ٢٠ أبريل عام ١٩٦٧ الساعة السابعة مساءً افتتح الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة معرض الفنان فؤاد كامل .. برواق الفن فى الجامعة الأمريكية .. صاحب المعرض كتيب صغير بأوراق صفراء كتب فيها الفنان تحت عنوان «اللامعنى خارجنا كما هو داخلنا» .

«على وحدى أن أنطلق فى الظلام، أتطلع إلى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة، لا تحددها مقاييس العقل وأطواق المنطق، تزاوج الطاقة والحركة باختلاجات المادة الصماء، التى تتخلص من الملاحظة الوصفية والمعرفة البصرية .

أجل إن صورى بعض ملامح تلك القبة اللازوردية التى لا تنتهى، أو تلك الأرض السوداء التى تدور عليها الكائنات ولا تكف عن الدوران،



«تجريد، للفنان فؤاد كامل (اللوحة الفائزة بجائزة التصوير في بينالي الاسكندرية عام ١٩٦٨)

ومن الخيال والأحلام الطليقة والتمرد والقلق المزمن والهواجس والأشواق الغامضة المتأججة، أحتفظ لنفسى بحق فى اختيار ما أشاء منها مادة لفنى، لتؤلف جزءا من مخزون قديم جداً، مما ورثته عن الأسلاف، عن الفضاء اللامحدود، عن الحس الكونى كله.

اليلبوع الذى تنبثق منه دوافعى وحقيقتى، يحرك نفسى فاترك زمامها لفنى وأمضى، استكشف نقطة فريدة ترتعش فى قلب عاصفة أو

تغفر فى حضن الدجى، تختفى فى سحابة نجم قديم منفجر، أو فى
تجاعيد الميلاد والحب والموت.

أجل، لقد تعلمت - من طول ما عانيته أنا ابن الصدفة التى يتحكم
فيها العمى المطلق لكىما أكفر بالصدفة - الامتثال لالتماع البرق، القلب،
استكشف به طريقاً يسوقنى إلى هناك ذلك القناع العريض الذى يستر
عريى الداخلى، ويحجب تناقضى الخارجى، ولا أخشى أن أطيح
بصورة أى كائن، فإنى لا أعلم أبداً ما انتهى إليه بالدقة، إذ لا أخضع
لحظة أرسمها مقدماً، ولا أشكل مادتى وفق مشروع سابق، وفى فقرة
أخرى يقول: «إننى أثناء تدبير شئون فى، أعمل كما أفكر، وأفكر كما
أعمل، أى بجميع جوارحى - بذهنى وعقلى وعواطفى ومزاجى بل
وبأحشائى، لا أفصل بين الفعل والفكر، كما لا أفصل بين ذاتى والكون،
فالأثر الفنى الذى يمتص جميع إشعاعات النفس وبصمات الكون، هو
السطح الصخرى الذى يطفو فوقه طفوح التصدع والانجراف، والشر
والضغطة، والانكماش والترويب، إن هى إلا محصلة اصطراع مجموعة
الحركات الجسدية التى تستلزمها عملية التشكيل، تتيح لما فى الذاكرة
الواعية والخفية التحرر والانطلاق إلى وسط لا يفصل فيه التفكير عن
الفعل عن النشاط الدائم لمفاصل الكتف والكوع والرسغ واليد والأصابع
القابضة على الفرجون أو على أى مادة أخرى تحدث أثراً، فقماشتى
والوانى وأوتاتى وخاماتى وكل ما أستعين به وأود استخدامه، أشياء لها
إرادتها الخاصة، ما يصدق على عناصر الأثر الفنى يصدق كذلك على
حركتها جميعاً.



«تكوين» للفنان فؤاد كامل

كان هذا
أصدق تعبير
عن فؤاد كامل،
خطه بقلمه
بوعى وإدراك
مفكر وبوجدان
وإحساس أديب
وفنان.

فؤاد كامل
ولد في بنى
سريف عام
١٩١٩.. وفي
المدرسة
الابتدائية أحب
الرسم، وفي
السعيدية
الثانوية اتخذ
حبه للرسم
طريقاً جاداً
على يد استاذ
يوسف
العفيفى.. العائد

لثوره من بعثة فى انجلترا.. وفى عام ١٩٣٧ وهو ما يزال تلميذا بالذانوى كون مع زملائه «جماعة الشرقيين الجدد» التى كانت تهدف إلى محاولة إيجاد الشخصية المصرية فى الفن، واشترك فى جماعة «الفن والحرية» عام ١٩٣٩ - وبدأ عرض أعماله بشكل واضح عام ١٩٤١ وهو طالب بمدرسة الفنون الجميلة العليا. وكصديقه رمسيس يونان.. لم يمثل للأساتذة الأكاديميين ويحذو حذوهم.. بل اختار الطريق الصعب وهو البحث عن الجديد والمعاصر.

وفى جماعة «جناح الرمال» الخاصة جداً ١٩٤٧ المكونة من فؤاد كامل والتلمسانى ورمسيس يونان، أعلنوا أن الفنان حر.. ولا بد له من مزاوله هذه الحرية عن طريق فله، كما يكتسب شخصيته بهذه الحرية. ومضوا وراء التيارات الحديثة فى الفن، ومن خلال «السيراليبة» التقوا «بالتلقائية» ومارسوها، وسبروا أغوارها وخبروا إمكاناتها. وقد كانت محطة وقفوا عندها. ولكلهم ما لبثوا أن عادوا. بعد الانطلاق بلا أجنحة - إلى الأرض ليقفوا عليها. وهذا تركهم التلمسانى ليأخذ دوراً آخر فى مجال السينما.. ويتزايد رفاق الطريق نحو التجريد، ففي عام ١٩٥٩ أقام أولئك الرفاق معرضهم «نحو المجهول» فى قاعة «كولتورا» ونشروا أراهم وأفكارهم فى كتيب «المجهول لا يزال» ١٩٥٩.

وفى ١٩٦٠ حصل فؤاد كامل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة.. ويقول د. غالى شكرى فى كتالوج معرضه عام ١٩٦٦.

وفى هذا الشوط من أشواط الرحلة المصنعية التى خاض غمارها يابمان لا يكل وقلب لا يعرف السأم أنجز فؤاد كامل عدة إنجازات يتفرد



«بدون عنوان» للفنان فواد كامل

بها بين زملائه، لا فى الأسلوب الفنى أو التكنيك، وما يتصل بذلك من أدوات وخامات، وإنما فى «الرؤية، الحديثة للعالم.

وأول هذه الإنجازات وأهمها فى نظرى هى أن فواد كامل قد وصلت به رحلة الفن والمعاصرة التى تسمى أكاديميا بالتجريب إلى أعتاب المرحلة الباهرة فى عوالم التجريد، فقد وصل فى نفس الوقت

إلى معدل للتطور الفنى يكاد أن يجعل من كل لوحة جديدة مرحلة جديدة مستقلة بذاتها. وقد استتبع ذلك بالضرورة تكييفاً جمالياً خاصاً هو تجسيد الرؤيا بكاملها فى اللوحة الواحدة، لا تجزئتها على عدة لوحات.. ويرجع هذا للتطور فى فنه إلى انتفاء «الحدوة»، انتفاء حاسماً من تجريديته.. لقد وعى فؤاد كامل جوهر التجريدية وعياً نافذاً، أفاده إلى أبعد الحدود فى قطع هذه المسافة الهائلة التى قطعها خلال فترة قصيرة - لم تصل إلى عشر سنوات - أصبح فى نهايتها رائداً «للبقعة التجريدية، فى التشكيل المصرى الحديث».

إن فؤاد كامل لا يقتحم رؤياه الجديدة بخوف أو وجل، وإنما كأى بطل تراجمدى ينزع من بين جنبه قلب الرعب ويركب بدلاً منه قلب سباح مخاطر، لا يدرى هل يصل إلى الشاطئ حقاً، وماذا يجد على الشاطئ الجديد، إن كان ثمة شاطئ أصلاً؟ إنها أعظم الدوامات التى «صادفت» فؤاد كامل فى رحلته الهادئة، لقد ترك الصنعة والحرفة على الشاطئ القديم، وأصبح عرافاً يرى الصدفة هى اليقين الوحيد والبقعة هى مرادفها اليتيم. ولكن «نبؤات» فؤاد كامل لا «ترسم» المستقبل وإنما تظل أبداً «تبحث عنه».

وفى رأى أن مرحلته «التعبيرية التجريدية» التى بدأت تنمو داخله منذ الخمسينيات إلى أن استقر فى تفرغه.. استخدم فيها أسلوباً واحداً وإن اختلفت ألوانها.. فتفجيرها لألوانه غير المستقرة حتى تلك الآونة كأنها فى حركة دائبة على سطح القماش الأبيض.. تاركا «لوحة الحامل».. ساكبا عجائز ألوانه على لوحاته المتراصه فوق أرضية مرسمة.. بكل عفوية فطرية.. مازجا معها رؤاه وفلسفته وكيانه ووجدانه..

استخدام فى أول الأمر الأسود والأبيض مارا بالرماديات، ثم بدأ اللون الأزرق النقى يبحث عن وجوده بين سماء وسحب لوحاته، أو غائصا فى بحورها العميقة، أو مقتحما كهوفة المؤدية للمجهول.. فى البعد اللانهائى.. ولكن العجينة الحمراء المتوهجة التى وضعها فؤاد بحذر بين الأبيض والأسود خوفا من طغيانها واستبدادها وانفرادها، فجرت رؤاه ضد الأطر المقيدة للحركة والإنطلاق إلى آفاق الحرية فى الفضاء الكونى الواسع.

وجذبه اللون الأصفر الذهبى الناصع بعد ذلك إلى ضوء الشمس المبهر.. تاركاً كل أشكاله واضحة.. صريحة.. بين ليج الأمواج وقذائف البراكين وشرارات الصواعق.. داخل لوحاته ذات الخلفية السوداء الداكنة.

فالفن التجريدى قد حرر اللون من الارتباط بالرموز والمعانى المأخوذة، ومن الارتباط بظروف الطبيعة وحدها، لكن هذا لا يعنى أن اللون لم يعد فى الرسم التجريدى أكثر من حدث حسى.. فى الحقيقة إنه يظهر فى محيطه الأسمى، فى وحدة تكونها علاقاته بالألوان الأخرى وبالأشكال الخاصة بدورها للألوان، إذ لاشئ آخر يؤثر فيها، ولقدان التجريدى يظهر اللون من حيث هو لن تراه العين.. فيشكله للعين.

يقول الناقد د. نعيم عطية عن التجريد والواقع: كلما اجتهد المصور التجريدى أن يتفادى بفنه الواقع وجد ذلك الواقع قد رسم فى لوحاته من خلال إمعانه فى الابتعاد عنه. ولهذا فإننا إذا تأملنا تكوينات فؤاد كامل التجريدية طالعنا المثير غير المتعمد من صور الطبيعة الدائبة

تدفق والتصادم والجريان. وهو يحاكي الطبيعة أيضاً بميله إلى النسب
فى تفوق النسب الإنسانية طولاً وعرضاً.

وبالتالى اتجه إلى تغطية مساحات تتيح له تجسيم النسب
إنسانية.. تلك الأشكال التى ابتكرتها التجريدية ليست بغريبة عن
الم الطبيعة لأن مبتكرها مجرد إنسان هو بدوره جزء من الطبيعة هو
مكاناته وحواسه وخياله وعقله بل أحلامه أيضاً.

وفى عام ١٩٧٣ توفى فؤاد كامل، وبقيت أعماله تذكرنا دائماً أبداً
بارس مغامر من ملاح التجريد، شاهراً فرشاته مقتحماً المجهول.
لا تزال كلماته ترن فى أذاننا حينما قال: «سواء فجرنا ملامح الطبيعة،
فتكنا بعالم التراث.. سواء سائرنا حلم الفنان الأزلى أم حططنا أساطير
أساتذة الكبار.. وسواء الهبنا عيوننا بالضباب، أم أثلجناها بالوهج، فقد
فى الفن اكتشافاً.. وقد تبقى رسالة الفنان جسارته التى قد يحقق بها -
بفضل بقية من ذكاء - من روى ذلك العالم الذى لا يرى..»

سيف وانلى عازف الألوان

فى مساء ليل عاصف.. من أيام الشتاء القارس عام ١٩٥٨..
ذهب سيف وانلى ملتحقا.. وحيدا.. تحت المطر.. إلى مرسه فى وسط
مدينة الاسكندرية. تاركا شقيقه أدهم (رفيق مشواره الفنى.. بل زميل
كفاحه وعصاميته واصراره على النجاح.. من نبت الطفولة إلى عمر
لأشربة العالية) فى البيت معتكفا.. مريضا.. وإذ به يسمع نغمات
موسيقية تنساب.. بحنين.. من بين فتحات نافذة الجيران.. لتعلا
جلبات مرسه بالدفع.. كانت سيمفونية بيتهوفن الثالثة التى كان
يعشقها أخوه أدهم.. وسرعان ما حضر لوحة جديدة.. وبدأت فرشاتة
تسرى فى نسيجها بالوانه الممزوجة بوحى تلك الأنغام المسموعة..
والألحان القابعة داخل وجدانه منذ أمد بعيد.

هى لوحة «سيمفونية» نفسها التى عرضها سيف فى بيئالى
الأسكندرية الثالث عام ١٩٥٩.. والفائزة بجائزة التصوير الزيتى
الأولى.. والتى كانت أول لوحة تجريدية تعرض فى الجداح المصرى.

كانت حياة سيف وانلى صفحات ضافية خلاصة من السحر
والمنعة، فقد كون سيف وأخوه أدهم نفسيهما بعصامية نادرة، واستيعاب
الدرس من الحياة.. وتجربتهما فى الأصباغ والخطوط.

وما يميز انتاج سيف على مر السنين، هذا الخط المتصل الذى
نشعر به من خلال مراحلہ.. فكان يبحث فى الطبيعة وأسرارها دون
التقيد بالدراسة الأكاديمية.. وينقب عن الجمال.. من أجل الإهداء به
والتمرس عليه.. خلال شحنات عاطفية وفكرية تساندها قوة الإرادة..

يتأكد ذلك بوضوح فى الأربعينات عندما كان يستكشف الأسلوب
والأداء بعد تحكمه التقنى.. وتمكنه الفنى وميله للفنون الحديثة.. حيث
أجاد مما رسة مدارسها، بدأ بالتأثرية والوحشية.. وما بعدها. فكانت
خطوطه المنسابة ويناؤه الشكلى.. قويا.. حاداً.. بارزا.. رقيقا ناعما..
ضاربا فقرشاة بعنف.. أو واضعاً اللمسات بخفة تلقائية بدون وعى.. أو
بتمام الوعى والإدراك.

وفى الخمسينات استمر الفنان فى تطوره وتأكيد أصالة شخصيته
المتفردة.. وقد اتصف عطاؤه بتنوع ملحوظ فى موضوع لوحاته
ورحابة فى النظرة.. حتى استوعب مظاهر الحياة المرئية والمعنوية..
فهناك موضوعات تمازجت مع ضروب الموسيقى والباليه والأوبرا..
وهناك موضوعات الطبيعة من بحر وريف وشاطئ.. وما نسميه من
صور ومناظر فى رحلته إلى أسوان والدولية. كما كانت. صوره
للبرتريه تبرز فى المقام الأول ملامح الشخصية.. بلمسات تلخيصية
تراها بالنظرة العابرة.. مع ولوج أعماق الشخصية المرسومة للوصول



«فرقة موسيقية، للفنان سيف وانلى»



«الأوركسترا لسيمفوني، للفنان سيف دانلي

إلى أصولها الوجدانية والواقعية مع ابتسامته شبه التهكمية التي نراها في رسومه العديدة لصوره الشخصية.

يتميز سيف دانلي بالسرعة الفائقة في تحديد أشكاله على اللوحة.. والتي اكتسبها من رسومه السريعة الخاطفة التي خطها بين فرق الباليه والاورا والموسيقى، التي كان يتابعها بنظرات حاذقة يقظة ذكية.. وتسجيله العناصر الأساسية في حركتها مع أهم التفاصيل في لمح البصر ويسرعة متناهية.. ومن تلك الأعمال اشتهر سيف وأدهم دانلي بجمعهما بين الايقاع المسموع والايقاع المرئي.. ونجاحهما في التعبير عن ذلك الاحساس بلغة التصوير الخاصة.

كما أضافت الأضواء الصناعية البراقة في المسرح لألوان سيف دانلي الرقة والشفافية واستعماله لأطياف الألوان البنفسجية والزرقاء



«تجريد، لنگان سيف داني»

والتركوازية.. كما أكتشف عمق وجلال اللون الأسود المحيط بالأضواء المبهرة، والذي سيطر عليه واستمر معه إلى النهاية.

ويقف سيف وإنلى فى الستينات بين التعبيرية والتجريدية التى أصبحت معها الموضوعية والتشخيصية.. وتميزت تلك المرحلة بمساحات الوانه التى تراوحت بين الكآبة والضياء تحدها أبعاد هندسية منضبطة لها قوانينها الخاصة تحمل معانيها المطمورة، تنبض - مهما بدت مشرقة - بالحنن المأساوى.. والحزن الباطنى والتماسك والصمود تحت ثقل الألم.. وخاصة بعد وفاة شقيقه أدهم تروأم حياته.

وكان أبلىغ تعبير عن رؤاه الذاتية التى تردت فيها عناصره التجريدية.. وظهرت معانيه الوجدانية.. ذات الدلالات الحزينة التى تختلج بها نفسه.. تلك اللوحة «الأخوان» التى صورها بعد وفاة وإنلى بأشهر قليلة وعبر فيها عن الانفصال المادى للشقيقين بأضواء باهتة بينما عبر عن الوجود الدائم لروحيهما بعناصر ترمز إلى النور والماء والفكر، وبهذا يقترب فى أواخر الستينات من النزعة التجريدية المطلقة.

ويصل سيف فى السبعينات الى قمة أعماله التجريدية ويقدم لنا سيمفونياته الغنائية الخالدة.. ولعلنا نستطيع أن نكتشف أستاذيته فى مزج الألوان بحساسية بارعة.. ووضعها فى صورها المتباينة والمتجانسة متجاورة.. أو متباعدة.. بقدرة الفنان المبدع فى استكشاف أسرار اللون والوصول به إلى درجات الصوفية والشفافية.

فكان يجرب اللون ملتحما باللون.. أو منفصلا عنه.. أو نابعا منه وحاول التوصل أيضاً إلى «لون اللون» الذى نجح فى الوصول بنا إلى

نفسجي البنفسجي، وإلى «أبيض الأبيض» الذي توصل إليه بعض
إد التجريدية الأوائل.

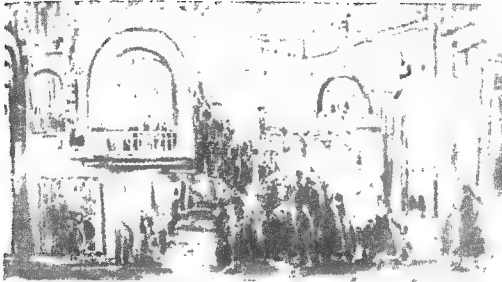
لقد خاض وانلى تجريدياته بأسلوب غنائي خلط فيه بين أنغام
بقاعات الموسيقى ويقع الألوان والخطوط.. إنها تجريدات خاصة جدا
يح العين والاعصاب ولا تثير في المتفرج غليانا ولا حزنا أو
مصارا.. فهو يعنى بأن ينغم المساحة التي أمامه.. ويعطيها كل
قومات وقوانين الموسيقى وتجاريها الجمالية.. مما يدعو إلى تسمية
بريته «التجريدية الغنائية» حيث تعبر عن البهجة وإعطاء إحساس بما
يتمل في نفوسنا عندما نستمع إلى الموسيقى.. هذا الطابع الغنائي
ميز لاسلوبه في التصوير.. عكس رؤيته على المشاهد ونقل إلينا
ساسه بالبهجة والسعادة والفرحة والامتناع. رغم وجود الدراما
التمزق يتجليان في بعض لوحاته التي أنتجها عقب موت أدهم أخيه.

قد يكون سيف وانلى قد صور المئات من اللوحات الجميلة.. هذا
سحيح لكن أجمل لوحة صورها في حياته، هي صورته الشخصية
بإنسان عصامي يتحرق شوقا إلى أن يصنع مستقبلا أفضل بغير
ثبطات مهما كانت ثقيلة الوطأة.

وقد جاءت جائزة الدولة التقديرية لسيف وانلى عام ١٩٧٣ تتويجا
حياة حافلة بالجهاد الشاق والتضحيات والصبر ومواصلة الصمود في
جه كل مالميس جميلا.. ليصبح أسطورة حية ورمزا للاكندرية ينبض
الدفع والحياة.. علما من أعلام مصر في الفن.

صلاح طاهر النجم الساطع

أثناء وجود صلاح طاهر بالولايات المتحدة لعرض أعماله فى واشنطن ونيويورك وسان فرانسيسكو، خلال صيف ١٩٥٦ .. لقي الفنان الأمريكى جاكسون بولوك حتفه نتيجة حادث سيارة وهو فى الرابعة والأربعين من عمره .. وامتلات الصحف والمجلات وجميع وسائل الإعلام بتفاصيل هذا الحادث الأليم .. وذلك باعتبار «بولوك» (١٩١٢ - ١٩٥٦) بطل من أبطال الميثولوجيا الأسطورية الأمريكية الحديثة .. ولكونه أحد رواد الفن التعبيرى التجريدى هناك ولدوره الأساسى فى اكتشاف جوانب أخرى للإنسان .. ليس فى اتجاهه إلى رسم اللوحات الضخمة وتركه «لوحة الحامل» .. أو استخدامه غير العادى للألوان الزيتية والدوكو، عن طريق سكبها أو نثرها بتلقائية .. ورفضه للأدوات التقليدية واستخدامه وسائل أخرى وأساليب مرتجلة .. لتصير أعماله مثيرة لما يبدع عليها من سطوح غير مهذبة .. خشنة .. ولكن بطريقته البنائية الجديدة للفراغ، واعتبار هذا البناء المضمون الحقيقى للعمل الفنى الذى ليس له صلة بالمنطق الكلاسيكى ولكنه من وحى اللحظة .



لوحة «جورق»، للفنان صلاح طاهر

هذا بجانب الابهار والدمهشة التي اجتاحت فناننا صلاح طاهر عندما شاهد الطفرة التجريدية لفنانى الولايات المتحدة منذ الأربعينات.. والتي برز فيها العديد من الفنانين الكبار أمثال «بولوك»، «جوركى»، «مزرويل»، «دي كوننج»، «روثكو»، «كلين»، «بازيوتى»، «مارك توبى» وآخرون.

وجاء صلاح طاهر الى مصر.. ومازالت الصدمة تعتريه لما شاهده من تقدم وتطور فنى وحضارى.. فعكف أول الأمر على مهاجمة الفن التجريدى بعنف وشدة.. ساعده انصات فئة من التشخيصيين له.. وتأييدهم له فى الهجوم على «اللاشكل»، وسانده أيضا الجو والتيار العام السياسى والاجتماعى والفكرى السائد المنادى بالموضوعية والمضمون والواقعية فى الأدب والفن، فى أعقاب العدوان

الثلاثي على مصر ومساهمة الفن الموضوعي في المعركة بنزوله إلى الشوارع والميادين، وما حققه من تلاحم بين الفنانين والجمهور.

هذا بالإضافة إلى العشرين عاما التي قضاهما صلاح طاهر داخل إطار الأكاديمية والتأثيرة.

وكان نتيجة صراعه الداخلي الفكري والفلسفي والنفسي والفني والتيار الجارى في العالم نحو التغيير والحدثة والنظر إلى آفاق أوسع، وجد نفسه يميل بزواية ١٨٠ درجة نحو التجريد.. والذي أقسم في إحدى الامسيات وسط أقرانه سوف يرسم مثلهم.

لم يكن هذا التحول فجائيا كما يعتبره البعض ولكنه كان تراكما بطيئا من الإدراك والوعي.. وسعيه في تخطي حدود الإقليمية الى العالمية.. ومحاولته التفرد والتميز وتحقيق ذاته الفنية.. إلى أن وصل إلى العقدة أو النقطة التي تسبق الطفرة لهذا الميل العكسي المضاد السريع.

وقد أعلن صلاح طاهر في أكثر من مناسبة أنه لم يكن يحس بالرضى عن فنه وعن نفسه يقول: «إن الاتجاه الكلاسيكي قد استنفد أغراضه وانتهى قبل مطلع هذا القرن.. وأن التمسك به حتى اليوم يعتبر ظاهرة لا تتماشى مع روح العصر الحديث الذي تتفتح فيه الحياة كل يوم بجديد.. ويقول في مناسبة أخرى: «كنت كلما أقمت معرضا في تلك المرحلة السابقة «الكلاسيكية»، وشاهدت الناس مسرورين مهلئين.. أحسست بالمرارة.. ذلك لأنه كان يملكى الاعتقاد بأننى لم أحقق شيئا يذكر.. لأننى لم أصل إلى أسلوب خاص متميز.. وكنت أبحث عن



لوحة «تجريد» للفنان صلاح طاهر

أسلوبى وشخصيتى الفنية المحددة، حريصا على ألا أفعل هذا الأسلوب الخاص..

وأصبح الفنان صلاح طاهر نجما تجريديا ساطعا فى سماء الشرق الأوسط والبلاد العربية من خلال مزاولته لهذا الفن أكثر من تسعة وثلاثين عاما متواصلة غزيرة.

ويمكننا القول عن خطواته التجريدية، بأن مرحلته الأولى بعد عام ١٩٥٦ وهو فى سن الرابعة والأربعين، تكاد أن تكون غريبة على الذين تابعوا إنتاجه طوال الفترة السابقة - (حيث امتد منهجه الأول الأكاديمي

منذ تخرجه فى مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٣٤ ملتزما بالنسب والمنظور ومعالجة الموضوعات المصرية فى الريف والساحل والصحيد والواحات.. إلى عام ١٩٥٦ وهو لم يحد عن مذهبه (الذى استخلص منه رؤاه الواقعية) ... خاصة وأنه فى السنوات الأولى من مرحلة التجريد قدم للمشاهد لوحات مسرفة فى التجريد المطلق.. فهو لا يفتن بالأشكال كما صاغت الطليعة فى أشكالها العادية، وإنما سعى إلى اكتشاف أصولها المرسومة داخل النفس.. إنه كان يرفض أن يكون مجرد «ناقل» لأسلوب حديث.

فاللوحه عنده صارت تكتسب «حق المواطنة» فى عالم الفن، فلا بد لها أن «تتحقق» وأن «تحدد» و «تتكمّل».. وهذا التحقق والتجديد والاكتمال لا يعنى النقل والمحاكاة.. بقدر ما هو فاعلية حرة لا تخضع للطبيعة ولا للواقع، إنما هى للحرية التى يتمتع بها الفنان إزاء رؤيته الجمالية .

لقد ظل صلاح طاهر فى مرحلته التجريدية هذه ما يقرب من الأربع سنوات يحاول اقناع نفسه والعديد من الفنانين والمثقفين من حوله بضرورة التسليم بوجود «حقيقة» لا تشبه الأشياء ولا تحاكي أى نموذج خارجى.. ولا تصنع وسائل تعبيرية محددة سلفا أو معروفة من دى قبل، ولكنها فى ذلك «حقيقة» بكل ما لهذه الكلمة من معنى.. وأن اللون يثير فىنا حالات انفعالية.. تستثير البهجة والسرور أو الرعب والخوف.. حسب تنظيمه، وأن العالم كله فى الحقيقة نجده يأتينا بصريا خلال شعاع اللون الساحر.



لوحة «تكوين» للفنان صلاح طاهر

ومع بداية عام ١٩٥٩ انقلب صلاح طاهر على التجريد ليقدم لوحاته من خلال رؤية تشخيصية يمتزج فيها العالم المرئى بعالم غير المرئى.. الأشخاص فيها تتحول رغم احتفاظها بالشكل آدمى العام فى مجملها إلى أشياء طائفة.. متجمعة أو منفردة.. متكونة من التواءات وانحناءات اللون تحت ضربات فرشاة الفنان العفوية.

تلك المرحلة الجديدة بألوانها وأشكالها شبه المرئية والممتزجة بالاشكالية المرئية، تكاد تقترب من «الحلم، السريالى، أو هى باختصار

الرؤية التجريدية مندمجة مع الرؤية التشخيصية للواقع.. وفيها أبدع صلاح طاهر أجمل لوحاته، واستطاع أن يعطى لأعماله شخصيتها المصرية بصورة معاصرة صادقة، فالمباني والعمارة الإسلامية بجلال أقواسها وزخارفها المتكررة.. والصحراء الشاسعة الممتدة برمالها الصفراء.. حاوية شريط الوادي الأخضر بدلتاه المروحية.. مع زرقة البحر التركوازي وأعماقه المتدرجة.. التي تحف شمال وشرق مصر.. وصفاء الجو وتطابق السماء.. ووجود الشمس الساطعة أغلب العام. كل تلك الأشياء هدّت الفنان الى تأصيل ذوقه اللوني وأشكاله المنتسبة للبيئة ورواه المختلفة.

وفي معرضه الذي أقامه في بيته عام ١٩٦٨ ودعى له الأصدقاء وبعض الأدباء والفنانين (بعد أكثر من أعدي عشر عاما قضاه صلاح طاهر منغمسا في التجريد والمحاولات الخاصة في اخضاع العناصر والأشكال لإيقاع شكلي خالص) قدم في هذا المعرض.. وجوها ومناظر ريفية واقعية طبيعية في معالجة لونية بخبرة تقنية عالية.. وتعتبر هذه العودة.. ليست رجوعا إلى نقطة البداية.. ولكنها نوع من الحنين للماضي.. والذي ساعد صلاح طاهر على هذه العودة ممارسته الدائبة لرسم الوجوه بالأسلوب الأكاديمي طوال مراحلته السابقة.. فهو لم يقطع الخيط بينه وبين التشخيصية.. الذي يعده أيضا نوعا من التدريب والتجريب.. بل جعل الطريق للعودة مفتوحا ممهدا.

ونلاحظ في معرضه المقام في أواخر عام ١٩٧٥ أنه وضع قاعدة متينة لتجاربه التجريدية.. واتجاهه الى «التعبيرية التجريدية» حيث نجد

الشكل لم يعد مجرد تكوينات هندسية ساكنة تخلفها الخطوط الرأسية والافقية فقط.. وكذلك.. لم تعد أشكاله تتخلق وفق الصدفية البحتة.. بل تستمد ديناميكيتها من التقنية العالية في الأداء الذى تدور فيه فرشاته، وتلحنى على مسطح لوحاته تحت ضربات سكينته فى حركة أقرب إلى الحلزونية.. وإنما أصبح فيها متخلصا من التفاصيل التى تشغل العين.. جاعلا الانفعال يبدو فقط على حركة الجسد وما تغطيه من أردية تبدو كالملاءات الطويلة القضاضاة التى يلونها غالبا بالوان ساخنة.. ولكى يؤكد وجودها يحيطها بمساحات خالية من النقوش أو اللمسات المتداخلة.. التى كانت تملأ السطح فى مراحل السابقة. مما يؤكد أهمية الشكل المرسوم ويزيده درامية واستحواذاً على اهتمام المشاهد وانتباهه.

وكان القليل من ابداعاته فى تلك المرحلة.. يصور المنظر الطبيعى أو المبنى المعمارى فى خلفية تلك الأشكال المستخلصة من وجدانه مباشرة.. بعيدة عن أى مكان بعينه.. وخصوصا بيئته بذاتها.. وكان البشر الذين يحتلون لوحاته بأشكالهم المتلاحمة.. هم فى كل لوحة مهما كان عددهم شكل متكتل واحد.. متداخل.. متماسك.. ليست لهم ملامح أو قسمات خاصة تفرقهم عن بعضهم.. فكلهم بشر تساوا فى الحقوق والواجبات والحرية لا فرق بين من هو أسود أو أبيض أو عربى أو أعجمى فكلهم.. بشر سواء.. وقد قاده ذلك بالضرورة إلى إضافة ما يشبه الأبواب والأقواس فى الأبنية الصرحية الضخمة.. ذات المذاق الأسطورى الساحر، يظهر فيما بينها الشخوص فى حركتهم الجارفة كالأمواج البشرية الخارجة من بطون المعابد أو الأحياء الشعبية.. ينشدون ملاحمهم الجماعية فى لحن شامل..

وهو فى تلك الأعمال يبدو وقد تخلص من العشوائية نهائيا وبات يطوع تلك الحركة «الاتوماتيكية» التى يؤدى بها الرسم - لإرادته .. لكى يخدم التكوين المحدد والمجهز سلفاً .. مستفيدا فقط من الصدفة فى الأداء .. لاضفاء حيوية للعمل العقلانى .. دون أن يجعل منها هدفا كما كان يفعل قبل ذلك .

وقد تطور فن صلاح طاهر على امتداد السنوات التالية .. إلى أن وصل الى قمة فنه التجريدى .. واستخلاص أشكاله من بين الدائرة فى دورانها والخط فى استقامته .. وصارت أشكاله بين الانحاءات والالتواءات والدوائر الناهدة والكوات العميقة التى تبدو كالدوامات أو العواصف أو العمم البركانية، وجاءت النقاط الصغيرة العديدة المتناثرة بعقلانية بعد ذلك لتكسب أعماله نوعا من الزغلة البصرية وتكمل أعماله المتحركة ..

إنه يرسم أشكاله غالبا بعفوية شديدة وسريعة فى آن واحد .. ثم يبحث فى داخلها بعقله الواعى وإدراكه الفنى متأملا الشكل والمساحة .. يضيف أو يحذف حتى تكتمل الصورة وهنا يطلق عليها عنوانها العقلانى . ثم يعاود الكرة بعد الأخرى، مضيفا على أشكاله الهلامية ديناميكية الحركة تتمازج وتتجانس .. متلاحمة أجزاؤها فى نسيج واحد .. تأخذ جوانبها بعض الضياء ويستأثر البعض الآخر بالظلمة أو الظلال .. ويأتى كل هذا بعفوية .. تتحكم فيها مع تجاربه العديدة السابقة أدواته وخاماته التى يستخدمها .. وطريقة الإمساك بها .. واتجاه دورانها والتفافها .. ودسامة عجائنه ونوعيتها ومدى كثافتها .. بالاضافة الى صفة الخامة التى يسكب عليها وجدانه ومشاعره أيا كانت من ورق أو

خشب أو قماش .. كل تلك الأشياء تتفاعل معه ويتفاعل بها ليتم مولد عمل فنى جديد يتضاعف معه احساس المشاهد بالحركة والآلية ..

ويطالعنا السؤال الملح الذى أطلقه الدكتور نعيم عطية: «هل صلاح طاهر يحيا عصره؟ هل يحس بأحاسيس مجتمعة، ويعبر عنها في أعماله الفنية؟ ويجب .. أجل صلاح طاهر يحيا عصره فهو يطل علي القرن العشرين .. بل ويطلع في الإطلال على القرن الحادى والعشرين أيضا .. بكل متجزاته الفنية والعلمية والصناعية» .

خديجة رياض رائدة التجريد

أقيم فى شهر مارس عام ١٩٧٥ معرض «عشر فنانات مصريات خلال نصف قرن، للخبرة الممتازة من رائدات الحركة الفنية، بمناسبة العام الدولى للمرأة، وكانت خديجة رياض إحدى العارضات بأعمالها التجريدية السبعة فى هذا اللقاء الهام.. حيث سبقه فى أول العام ذاته معرضها الخاص الحادى عشر.. الذى أقيم فى المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة.

المعروف أن الفنانة رفيقة طريق رمسيس يونان وفؤاد كامل وعلى دريهم كانت تبحث عن هذا المجهول.. هذا السر السحري الكامن فى لغز الوجود.. البعيد المنال.. ذلك المجهول الذى يمكن لبعض النفوس الفسفورية الملهمة أن تستشفه من بين هواجس الأوهام والأشواق والخيالات..



لوحة دكرين، للفنانة خديجة رياض

لقد امتازت خديجة رياض بمزاوجتها المثيرة بين التجريدية التعبيرية المستخدمة فيها الأسلوب «التبقيعي»، وبين السيرىالية وغبابة توليفاتها الباطنية.. فنجدها فى أكثر لوحاتها تترك اللون «يسيل»، ويتداخل فى عشوائية غير منتظمة وغير محسوبة مع غيره من الألوان يتعارض مع البعض ويتجانس مع الآخر، وتأخذ وجوه فتياتها التى تصنعها تحويرات الصدفة المطلقة، بتلقائية وفطرية مفرطة، فتبدو فيها ملامح وجوه مطموسة وحشية.. مطلقة من بين ثنايا ألوانها «المتسيلة».. فتظهر كما لو كانت عرائس جن منبثقة من بين أمواج البحار العاتية.. أو هابطة من بين ثنايا سحب هوجاء معلقة فى السماء.. أو بازغة من بين تشققات صخور الجبال الصلدة، وهى بذلك تداعب خيال المشاهد دون أن تقول كلمة واحدة.. واضحة.. أو صريحة.. أو ذات معنى..

ولدت الفنانة خديجة بالقاهرة عام ١٩١٤ ولم تدخل معهداً أو كلية تتعلم فيها أصول وقواعد الدراسات الأكاديمية، بل اكتفت بدراستها الفنية على يد الفنان «زوربان أشود» الأرمنى الأصل.. وعلى رحلاتها فى الخارج تزور المتاحف والمعارض باحثة عن سر أصالة وروعة تحف أستاذة الفن الكبار.

ومنذ سنة ١٩٥٧ وهى تقيم للمعارض الخاصة فى مصر وروما ولندن وأوتاهو، وتشترك فى المعارض العامة حيث حصلت على الجائزة الأولى فى التصوير الزيتى عام ١٩٦٢ فى مسابقة وزارة الثقافة.. كما مثلت مصر فى ثلاث دورات بينالى فينسيا الدولى عام ١٩٦٨، ٦٤، ٦٠.. وشاركت فى خمس دورات لبينالى الإسكندرية.

والتأمل لأعمال الفنانة خديجة الأخيرة يجد أنها تركت العنان
لألوانها الداكنة تتسبب وتسيل وتأخذ مجراها.. وتقف عند حد أو تميل
ثم تنحني داخل أطر لوحاتها.. مع تخلصها نهائيا من تلك الوجوه
الوحشية المطمومة.. وعدم الاهتمام بالوجود التشخيصي فيما بين
تشكيلاتها.. واتجاهها اللاشكلى واللاموضوعي.. هذا الفن الحديث الذى
يقامر بالصور والرموز والأسماء أملا فى التعبير عما لا يمكن أن تهتدى
إليه لغة من اللغات.. فهذا التحليق وهذا الغوص وهذا الانطلاق هي
والحرية، التى ربما لم تكن ألا وهما من الأوهام.. هي كل ما يستطيع
أن يفخر به الإنسان^(١).

أبو خليل لطفي

وشاشة الأحلام

عام ١٩٣٦ تشكلت جماعة التجريديين الأمريكيين، في نيويورك التي لفتت أنظار العالم والمجتمع الأمريكي في الأربعينيات بفنونهم التعبيرية التجريدية..

وتبلورت مدرسة نيويورك، بفضل الفنانين هناك بمغامراتهم وجراتهم الشديدة.. وشيدت قواعدها وقيمتها وفعاليتها الطليعية في سماء الفن المعاصر.

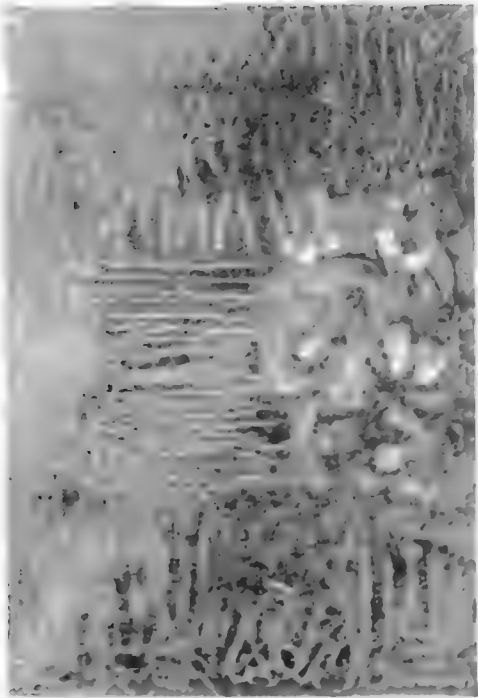
في هذا الوقت وبالتحديد عام ١٩٤٦ سافر أبو خليل لطفي إلى الولايات المتحدة في منحة من الحكومة المصرية لاستكمال دراساته وتجاريه.. درس أول الأمر بمعهد التصميم بشيكاغو. وذهب بعد ذلك إلى جامعة أوهايو ليحصل على درجة الماجستير في التربية الفنية عام ١٩٤٩.. ثما سافر إلى نيويورك ليشاهد

التجريدية التعبيرية فى قوتها وعنفوانها عن قرب ويتصل بروادها
ويلتحق بجامعتها من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣ .

وأثناء وجود أبو خليل لطفى هناك تخرج من تلك الجامعة بعض
عمد مدرسة نيويورك مثل تونى سميث، وليم بازيوتى، آد رينهاردت،
جوليس أوليتسكى، وآخرين .. وعاصر الفنانين لارى ريفرز، الفريد
ليسلى، روبرت جود نف والمثال الهندى أمار سيغال .. من هذا الجيل
الناجح .. قامت على أكتافه فنون الحركة والبوب آرت كما قال روبرت
ايجلهارت استاذ أبو خليل ومدير الفنون بجامعة نيويورك .

ولد أبو خليل لطفى فى حى القلعة فى ١٠ اغسطس ١٩٢٠ وهو
أحد أحياء القاهرة الفاطمية حيث اختلط عطر الماضى برحيق الحاضر .
وكان أبوه احد الشيوخ المتصوفين .. حفظه القرآن الكريم .. الملمين
بعلوم الدين .. وترى فى هذا الجو .. الدينى المتصوف .. وتأثر به ..
ويقى فى وجدانه مختزنا .. إلى أن التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا
وهو فى سن السابعة عشر، وتخرج فيها عام ١٩٤٢ قسم الفنون
الزخرفية . كما حصل عام ١٩٤٤ على دبلوم معهد القرية الفنية الذى
يؤهله لتدريس الفنون .

وبعد بعثته التى استمرت سبع سنوات بالولايات المتحدة، عاد أبو
خليل إلى مصر عام ١٩٥٣ ليعمل فى تنمية الصناعات الريفية .. التى
كان لها الفضل فى تجواله بين أغلب محافظات وأقاليم مصر ونجوعها .
فشاهد الواحات الخارجة والدخلة فى الغرب ومناطق سيناء شرقاً، ومن
أسوان والنوبة جنوباً إلى شواطئ رشيد ورأس البر شمالاً .. يبحث



«كتابات عربية، للفنان أبو خليل لطفي»

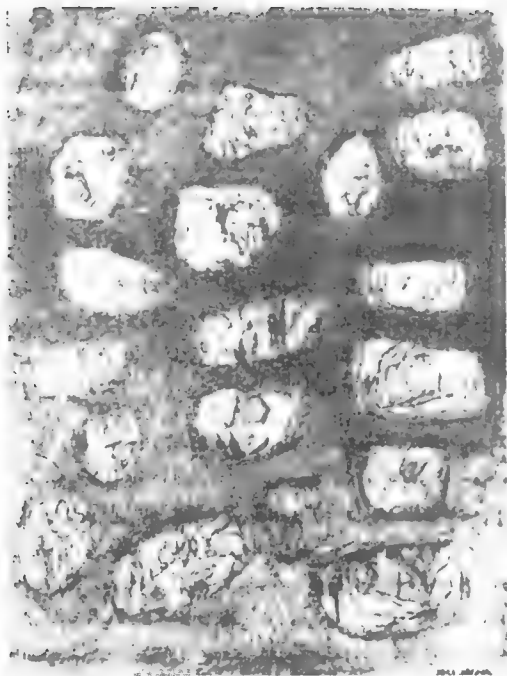
ويدرس ويرسم . وكانت لهذه الجولات ذات أثر كبير فى فنه الجديد الذى أتى به من مركز التعبيرية التجريدية فى أقصى الغرب .. رافضا لكل الأساليب الواقعية والأكاديمية التقليدية .. والتي كان لأستاذه يوسف العفيفى، الذى لقنه درس الفن الأول فى أصول التخيل والتصميم والابتكار فى المدارس الثانوية، كل الإفادة والتوجيه .

وفى قاعة «القاهرة» التى كان مقرها ٣٣ شارع عبدالخالق ثروت أقام أبوخليل لطفى معرضه الخاص الأول عام ١٩٦٠ - بعد أن أقام معرضين بالولايات المتحدة، ١٩٤٨ فى شيكاغو، ١٩٥٢ فى نيويورك - لتعريف الجمهور المصرى والنقاد بميلاد فنان تجرىدى جديد .

وتتابعت المعارض الخاصة والعامة للفنان .. ومن أهمها بيناليات الاسكندرية وفينيسيا وساباولو، والتى كان فيها يفاجئ المشاهدين فى كل منها بالشئ الجديد للمبتكر .

قال أبوخليل لطفى عن معرضه الخاص الأخير فى حياته والذى أقيم فى الزمالك: إن أفكاره مستوحاة من دراسة «سيكولوجية الخيال الفنى» التى قام بها العالم أنتون أرنزويج من خلال كتابه القيم «النظام الخفى للفن» الذى صدر عام ١٩٦٨ فى لندن .

وأن المسطح التصويرى عنده يشبه ما يسمى «بشاشة الأحلام» كما وصفها العالم ب . د . لوين فى كتابه «استرجاع معنى شاشة الأحلام» الذى صدر عام ١٩٥٣، وهو يصف شاشة الأحلام بأنها مسطح مطاط خلف صور الحلم المدركة بشكل شامل . وهى تبدو غامضة وأشبه بسحابة غير مميزة لا يمكن تحديد موقعها فى الفضاء



«من حصارة البندري» للفنان أبو خليل المني

وعندما تتبدد عناصر وملامح الحلم البارزة فإن الشاشة تبقى مفتوحة للعين . وعندما تفقد الشاشة مادتها (أى الملامح البارزة) ، فإنها تقترب إلى ما يمكن تأويله بحلم خاو. ورغم وضوح هذا العدم فإن الحلم يترك خلفه خيرة عاطفية مؤثرة .

إن «شاشة الأحلام» مرواغة فهي أحيانا تطوى نفسها وتختفى إلى اللانهاى ويحدث ذلك غالبا عند أى محاولة يائسة لفحص ومحاولة تحديد معالم مرئيات الحلم ، وأحيانا أخرى تتقدم «الشاشة» نحو الشخص وتقتحم كيانه عنوة أو بمعنى آخر تطوقه .

ومحاولاته تستهدف خلق مواقع دخول واختراق مواقع خروج وانبثاق مما يجعل الصورة «تتنفس» ويصير لها كيان خاص بها وجود حتى ربما يؤدي فى كثير من الأحيان إلى استرجاع خبرات لاواعية عنيفة أو الإحياء بأفكار تتعمق وفقا لخبرة المشاهد .

ولقد طوع أبو خليل لطفى منهجه التجريدى .. لشخصيته المصرية المتفردة .. المعجونة داخل حضارات أجداده العظام .. إنه لا يميل كثيراً إلى الفن الكلاسيكى الدينى الصارم عند الفراعنة ، ولكنه يعشق فنونهم الشعبية التلقائية التى تعبر عن روح الإنسان المصرى البسيط .. ويذهب إلى «المتحف المصرى» ليستلهم منه من بعض أجزاء شظايا الفخار الذى تبقى من آثار وجدت قبل الأسرات بآلاف السنين .. تحمل زخارف ساذجة بسيطة وخدوشا بدائية دقيقة رتيبة ، انحدرت منها ثقافة «البدارى» ، التى إستوحى منها ومن الأساطير القديمة لوحاته العديدة .

وفى مرحلته التصوفية الطويلة رأيناه يكشف عنها بعد الحين
زيلا عنها فعل الزمن .. يظهر جوهرها متألقا لامعا مشعا من ثلثا
قله الباطن .. لنشاهد المآذن البعيدة .. من نور .. ووحداته التصوفية
ثيرة .. والخطوط الروحانية .. وسر حرف الباء .. والخط العربى قلم
كله كما يفعل «الحرفيون» من الفنانين العرب بل أخذ منها روحها
نموحها وأعاد تشكيلها بأسلوبه الخاص المبتكر ليجعل المشاهد يقف
ام أعماله متأملا مفكرا بإحساس روحانى تصوفى .

وقد جذبته الاكتشافات العلمية المثيرة والتقت أفكاره مع الصعود
الى الفضاء والذبول على سطح القمر .. وتفتتت النواة الذرية والتي
ثلاثها فى لوحاته : «المفاعل الذرى» ، «الوجه الثالث للقمر» ، «ثقب فى
فضاء» ، «نباتات مشعة» ، «بقايا قمر صناعى» ، «إلى استكشاف
لانهاى» . وفى صخب المدينة التى عاش فيها أكثر عمره صور
مارع شبرا بازدهامه المعروف وانعكاسات أضواء النيون فى «القاهرة
كبيرة» ، «ومدينة الصحراء» ، «مدينة تستيقظ» وأخرى يظهر الشبح
على وسطها .

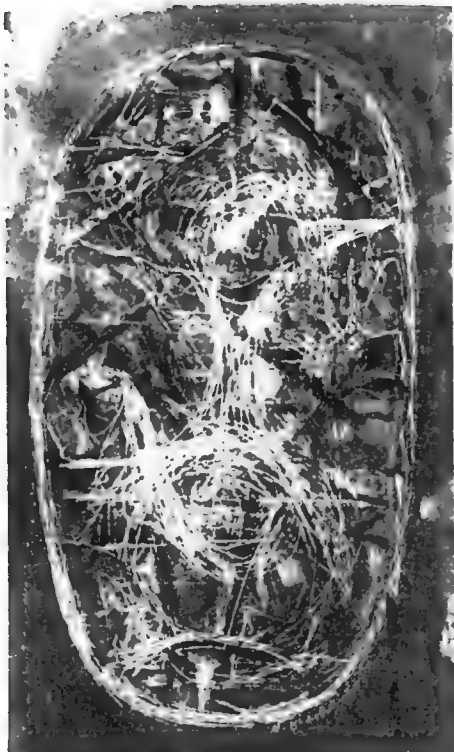
واكتشف فى المناطق الدائرية عن المدينة أسس تقنيات الخشنة
الحادة ، وفى كتل الخشب العتيق تأمل فعل الزمن ونقش سطوره عليها
تفاعل جزيئات جذوعه مع الحرارة والبرودة .. وتمنع خلاياه النباتية
جافة ، مقاومة الحشرات والهوام .. إلى أن صارت تلك الأخشاب لا
ين لها تتخللها الشقوق والحفريات .. وأصبح ملمسها يوحى له
استعمال الأدوات المديبة والحادة فى إبداع لوحاته كموال الساقية
«موال النورج» ، «الشجرة التى ترى وتسمع» ، «تأثيرت ناي» ، تلك
أشياء بشكلها القديم الخشن وملمسها الفريد مع زهده فى اللون .

وبقدر اهتمام أبو خليل لطفي بالموضوع الذي يتخيله على شاشة أحلامه كان استعماله للتقنيات العالية وحبه للوصول إلى تقنيات لم يسبقه فيها أحد .. فكان دائب التفكير في عجائنه وأصباغه وخاماته وأصولها الكيميائية .. يستعمل الألوان الزيتية والمائية والأحبار .. حتى مادة « البنزين » البترولي استخدمه في إذابة وتحليل بعض ألوانه .. والتي اعطت نتائج غريبة وعجيبة .

كما قام بالتجريب في عمل التأثيرات البارزة على لوحاته باستخدام أسلوب الكولاج ليقدم لنا أشكالا هندسية متباينة الارتفاع ذات ظلال دقيقة رفيعة مطلية كلها باللون الأبيض لتذكرنا بلوحة «الأبيض على الأبيض» للفنان الروسي الشهير كازيمير ماليفتش .. وأخذت تجاربه في التعبيرية البصرية جهدا ليس بقليل في رسمه أشكاله الهندسية الدقيقة، وصبغها بألوانها المتباينة لتموج بالزرغلة المتدفقة من جوانبها بالتمدد والانكسار التعبيري .

ولم يبعد أبو خليل لطفي بفنه التجريدي عن الأحداث الجارية في الوطن العربي .. بل تأثر بها وسجلها .. ليظهر في طيات بعضها الحزن الدفين .. منها «عام الهزيمة» ، « ٩ يونيو ٦٧ » ، «مأساة دندره» ، «حرب لبنان» .. والبعض الآخر .. الفرح والبهجة «كممرور ألقى في اتفاق العد العالي، وممرور عمودي» ، «والعبور العظيم ١٩٧٢» .

وفي كل أعماله تكون الفكرة محلقة في خياله .. وعندما يبدأ العمل تصبح شيئا جديدا لم يتصوره من قبل .. وأنجح أعماله التي تنال رضاه هي الأعمال التي تنتهي بسرعة .. لإفراغه فيها دفعة



«موايا النورج»، ١٩٥٩ - اللنان ابو خليل لطفى

واحدة كل الشحنة الوجدانية .. دون تعديل أو تبديل .. وهذا ما يحدث غالبا للأحداث التي تهز كيانه .. ولا يقدر على احتضانها مدة طويلة وهذا ما نراه في خطوطه السلسة الناعمة في أجزاء والخشنة في أجزاء أخرى تشع طفولة وبراءة .. وحنانا ورقة .. وعذوبة وحبا ..

وأحيانا لا تسعفه اللوحات الكبيرة .. وتحضيرها وشدها مع الآلهامات والإيماءات التي تلاحقه فيقوم بتسجيلها على أى شيء يصادفه من ورق أو كرتون أو قماش .. ليتخلص منها .. ولكن الأشياء دائما تتوالد في إدراكه من بين الأحلام والخيالات ومن بين الأفكار المختزنة داخله .. ولا زالت الأشياء العتيقة وصخب المدينة والتصوف والأحداث والاكتشافات تملأ عليه إيماءات وإشارات تظهر على شاشة الخيال فجأة .. وتختفى .. للدخل الصدفة فيها بقدر ليس بقليل .

مصطفى الأرنؤوطى

المعلم .. والتجريدية

يميل مصطفى الأرنؤوطى بشكل عام كأحد الفنانين المعلمين إلى تربية الأجيال الفنية العديدة على التجريب والتجديد والحداثة .. ولهذا لم يكن انتاجه الفنى غزيرا بالشكل الملحوظ .. ولكنه لم يترك معرضا عاما يدعى إليه .. الا واشترك فى تقديم عمل جديد معبرا بأسلوبه التجريدى الهندسى عما يشعر به فى وجدانه ، وذلك منذ أواخر الثلاثينات .

إن مزاولة مهنة الفن لا تتطلب وقتا كافيا للانتاج الفنى فحسب بل توجب أيضا مساحة زمنية طويلة للتخيل والتأمل واطلاق العنان ، والكشف عن ضروب الانسجام الجوهرية الكامنة فى الكون .. وعن الجوانب الخفية المشحونة بالصبغة الوجدانية والعواطف الجياشة .. والتعبير عن الحقيقة والواقع بعمق .. ولهذا كانت اللوحة الواحدة عند الارنؤوطى تأخذ وقتا طويلا فى ابداعها .



«تكوين هنسى» للفنان مصطفى الأرنؤوطى

ولد مصطفى الأرنؤوطى فى دمياط عام ١٩٢٠ وحصل على
دبلوم الفنون التطبيقية عام ١٩٣٩ ، ومعهد التربية الفنية للمعلمين (قسم
الرسم) عام ١٩٤١ .. وكان من أول المبعوثين للخارج بعد الحرب
العالمية الثانية .. حيث ذهب إلى إنجلترا عام ١٩٤٨ ليحصل على
شهادة الفن من مدرسة «رسكن» للفنون الجميلة باكسفورد ثم نال شهادة
الزمالة من جامعة لندن عام ١٩٥٠ .

وفى إنجلترا شاهد الفنون المعاصرة الحديثة واتصل اتصالا مباشرا
بكبار الفنانين هناك .. مما جعله يعتنق المذهب التجريدى فى الفن

والميل إلى الأسلوب الهندسى .. الذى مارسه بشغف كبير .. لتمييز أعماله بين أقرانه بالتباين والتطور من عام إلى آخر .. ليقدم لنا تجريداته وعناصرها فى مساحات بسيطة بألوان زاهية .. ويتدرج بخطوطه الأفقية السوداء مع بعض خطوطه الرأسية العريضة والمائلة والمتنوعة شكلا ولونا ..

ويعتمد الارناؤوطى فى بعض أعماله على نظريات الخداع البصرى وما تحدثه من ذبذبات تنتج من الخلط بين الشكل والأرضية وما تدركه العين اليمنى من الناحية المبصرة والعين اليسرى من ناحية مختلفة أخرى . فكلتاهما ترى الخط الأفقى بشكل مغاير .. ومن هنا نتج نوع من الاختلافات البصرية التى ينتج عنها نوع من الاهتزازات البصرية الحركية الراقصة . وبهذا أودع الحياة ديناميكية عاشت معه لكى تصطبغ من خلالها تكويناته الهندسية البالغة الدقة .

إن القدر القليل الذى أعطاه لفنه يرجع لانشغاله بالقدر الكبير فى تنشئة أجيال من المهتمين بالتربية والفن .. فمنذ عودته من لندن وهو يقوم بتدريس فن التصوير فى الدراسة العادية بكلية التربية وأيضاً فى الدراسات العليا منذ انشائها عام ١٩٦٩ والإشراف على العديد من الرسائل العلمية ، كما امتد نشاطه إلى كلية الفنون التطبيقية ، والمعهد العالى للفنون المسرحية ومعهد النقد الفنى وجامعة القاهرة (كلية الإعلام) إسهاماً منه فى رفع الثقافة الفنية .. وهذا لا يقلل من إبداعاته بل يزيده بقدر ما قدمه من فنانين للحركة المصرية .. بالإضافة إلى مشاركته فى ترجمة أهم أعمال الناقد البريطانى الشهير هيربرت ريد «تعريف الفن» ، و «الفنانون والنقاد والفلاسفة» .

وتعتبر لوحته «انتصار الإنسان» أحد الأعمال المتميزة التي عبر فيها بأسلوبه الهندسى الذى يجعل المشاهد يركز فى رؤيتها بشكل جاد مكثفا وجدانه داخل دروبها اللانهائية دون أن يدري بمدى ما استغرقه من وقت فى تأملها .

لقد تفرد مصطفى الأرنؤوطى بتياره التجريدى الكلاسيكى القائم على تنظيم خطوطه وألوانه ومساحاته بحسابات هندسية ورياضية بشكل واضح ودقيق وصارم .

يوسف سيده والأبجدية العربية

كان ينقل عدوى التأمل والغوص في أعماق المجهول إلى رفاقه وتلاميذه وزوار معارضه الخارجية الكثيرة .. سواء في بدايته التشخيصية وحوار ألوانه الساخنة والباردة التي تكسوها غلالة شفافة غير مرئية أو حينما يدخل ضمن انتاجه بخامات وأشكال غير مطروقة بشكل ملحوظ .. فتجده يشكل من أنواع الكولاج والحروف الأبجدية وقصاصات أوراق الصحف ما يعكس فكره المتجدد وياطن مشاعره .

ذهب في المرة الأولى إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ للدراسة لمدة سنة في منحة «فولبرايت»، وهناك أثناء عروضة الشخصية العديدة .. أبلغته الحكومة المصرية بالاستمرار لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية من جامعة «مسناوتا» .

وعاود للمرة الثانية الذهاب إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦١ للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة «أوهايو» وكانت رسالته بحثا



جزء تفصيلي من لوحة «السد للمالي» للفنان يوسف بيه

شيئا من الناحية الفنية مصاحبا لدراسته النظرية لمدة خمس سنوات عن الكتابة العربية وعلاقتها التشكيلية، التي أثبت فيها بالنظرية والتطبيق.. أن الكلمة العربية المكتوبة .. بمالها من قسمة خاصة عند المسلمين منذ مئات السنين .. يمكنها القيام بدور هام فى خلق ثقافة تشكيلية جديدة حول العالم العربى، عن طريق بناء أشكال فنية تتداخل فيها الحروف الهجائية بين الخطوط والألوان .. مسايرة للغة العصر السائد ، مع الاحتفاظ بالحصانة والتقاليد الشرقية .

لقد استحوذ على الفنان يوسف سيده اهتمامه بالحروف العربية الانسيابية بعد عودته عام ١٩٦٦ إلى القاهرة .. ونجده قد قام بمحاولات وتجارب فنية عميقة حولها .. وأخذ يصيغها بشكل جمالى فى لوحاته العديدة .. بصورة تجريدية .. وهنا تجدر ملاحظة هامة على تلك المغامرة التجريدية التى استهوت الكثير من الفنانين العرب فى استخدام الاشكال المتعددة للحروف والكلمات والجمل المركبة والأبيات الشعرية أحيانا والتى تسعى بمحتواها الأدبى والفكرى للولوج إلى العمل الفنى التشكيلى .. حيث ينقسم المتذوقون والمشاهدون لهذا الفن إلى فريقين .. فريق يقرأ اللغة العربية ويعرف مدلول كل حرف .. ويفهم محتوى كل كلمة فى اللوحة .. وفريق آخر يجهل القراءة أو عدم معرفة تلك الكلمات والحروف غير المفهومة بالنسبة له .

وهنا تتغير النظرة العامة لكل فريق، فالأول يعرف الغرض الرامى إليه الفنان بصورة مباشرة، والثانى ينظر للوحة كعمل فنى له أصوله الجمالية وألوانه المتناسقة من خلال شكل تجريدى بحت .

ونأخذ على سبيل المثال إحدى لوحات الفنان الهامة والضخمة التي تحكى «بناء السد العالى، فنجده يرسم كلمات تعنى «الشعب الذى بنى الأهرام بينى السد العالى، بصورة متحررة متجاوزة متكررة متشابكة فى التكوين العام للوحة. وكان اختياره لبعض الكلمات ذات الخصوصية والمدلول الموضوعى، يلعب دوراً هاماً فى التركيب والتوفيق والتغيير والتبديل والتصغير والتكبير.. مشكلاً مضموناً ذا صفة تعبيرية تجريدية بصرف النظر عن مكنونها.. ضافياً عليها ألوانه الناصعة الصافية، نشعر من لهيب وهجها أنه فنان جاء من الشرق العربى.

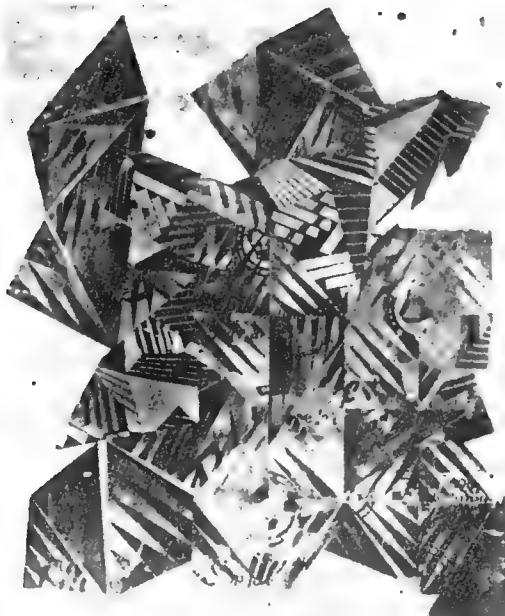
ولذلك اعتبر يوسف سيده أحد الفنانين الرواد المجريين للهجائية التجريدية فى خلق أبعاد جمالية تشارك فى العمل التشكلى، إنه فى الحقيقة نوع من المزج بين التراث والمعاصرة بروى جديدة، والذى شاهدناه فى الآونة الأخيرة للعديد من الفنانين فى المشرق والمغرب العربى وأهل الخليج الذين يجوبون تلك الأبحاث والتجارب.. من أجل تحقيق ما يوحد تطلعاتهم فى الهوية الأدائية.

ولم يكتف سيده بإبداع حروفه ذات الملامح التجريدية، بل دفع بنلامذه إلى الانتاج والثقافة والتأمل.. ماذا إليهم يديه لا كأستاذ موجه.. بل كطالب يسعى إلى الدراسة بجانبهم من أجل التواصل والتنامى.. فى حقل الفن والتربية.

منير كنعان الكولاج .. والأشياء المهمة

حاولت مراراً الإلتقاء به .. حتى أتبين رأيه عن قرب ولكنه كان في كل مرة يخلق أعذاراً مناسبة .. وكان من الضروري التعرض لهذا الفنان بأسلوبه .. فرأيت أن أجمع كل ما كتب عنه وهو نادر .. ومشاهدة كل أعماله المتاحة .. لإلقاء الضوء على تجربته «الكولاجية التجريدية، باعتباره أحد أفراد الطليعة التي وضعت حداً .. لسيطرة اللوحة التمثيلية .. ذات المقاسات الصالونية. واستخدام أشياء عديدة كانت مهمة، في تصميم وتكوين لوحاته .. في زخم لوني .. وملس مختلف تماماً دون تخيل شكل طبيعي منظور أمامه .. إنه كان يتصور حسب رواه حبكة تشكيلية جديدة .. لم يتقدم إلى ممارستها أي فنان بهذه الغزارة والتفرد.

لم نشاهد في أول معرض خاص أقامه عام ١٩٦٠ لوحات زيتية تقليدية يعبر فيها عن مهارته التقنية والحرفية .. بل شاهدنا انتقاء



كولاج، للفنان مدير كنعان

لبعض العناصر الحياتية الشعبية والتراثية من أبواب وشبابيك وأصباغ
وأدوات تثير الدهشة وتدعو للتساؤل، مما أثار حمية بعض النقاد في

الهجوم على تجربته الغربية والجريئة فى وضعه تلك الأشلاء من خشب ونفايات سابقة الإستعمال فى عمل جمالى بحت .

كما أغضب إباطرة «التشخيص» المسيطرين على مسار الحركة الفنية المصرية فى ذلك الوقت وأيضاً لم يرض عنه الأكاديميون لأنه لم يتعلم الفن فى معهد أو مدرسة، بل نحت فى صخر المعرفة بأظافره يعلم نفسه بنفسه.. ونال استغراب الجماهير ودهشتهم وذلك لتفتيت المسافات المادية بين الرأى ومعنى الرأى .

ولكن مدير كنعان كان صامداً.. صابراً.. مستمراً فى عناده الفنى لا يضاع حدا لغاياته.. يصنع ألوانه بضربات معكوسة غير متوقعة وبات اللون عنده «مستقلاً» تماماً وله شخصيته الذاتية.. ليس مرتبطاً بطبيعة الأشياء والأشكال.. بعد أن كان اللون دور محدود ومأسور داخل حدود ضيقة فى تمثيل الأشكال.. وإعطائها رونقها الذى نشاهده فى الطبيعة.. لقد فك أسر ألوانه وانطلق بها إلى مالا نهاية بحرية غير محدودة..

وسار الفنان فى طريقه شجاعاً مقداماً.. لاقتناعه بما ينتج واستمر فى العرض بجوار رمسيس يونان، وفواد كامل وأبو خليل لطفى وإقامة المعارض الخاصة التى زادت على العشرة.. مؤكداً طريقه المملوء بالأشواك والمعوقات.. لينال التشجيع والتأييد من أقرانه التجريديين لمصريين ونظرائهم من نقاد وفنانين عالميين عند عرضه لآعماله فى إينالى زغرب عام ١٩٦٤ وبينالى مونتريال عام ١٩٦٥ والمعرض لجماعى فى إسب عام ١٩٧٠ وبينالى فينسيا ممثلاً لمصر عام ١٩٧٠، وتوجت أعماله فى بينالى القاهرة الدولى الأول عام ١٩٨٤ حينما فاز بالجائزة الأولى فى التصوير.

وبذلك أصبحت إرادته الصلبة حقيقة، وتفكيره المتجدد بالحدثاء واقعاً، ودراسته للشكل وتفكيكه إلى وحدات وخلايا صغيرة.. أمراً مستساغاً.. ساعده في ذلك تطلعه للمستقبل.. وقراءاته وسفرياته المتكررة للخارج ومشاهدته لكل جديد.. بالإضافة إلى استكشافه لمكنون الصورة التجريدية.. ومن هنا كان اهتمام منير كنعان باللمس الخاص والهبوط والبروز على أسطح لوحاته مشكلاً ظلالاً وأضواءً إيهامية تدش المشاهد.. وتجعله يزيد التأمل بنفسه دون حاجة إلى تحليل أو وصف.

ويذكرنا كنعان بالفنان العالمي جورج براك في تصميماته للوحات من الورق والحروف المطبوعة كعناصر تشكيلية «كولاجية»، خارجة عن الرسم حينما استخدم تلك الأشياء المصوقة كعناصر تشكيلية في لوحته «البرتغال»، عام ١٩١١ والموجودة في متحف «بال» بسويسرا كأول فنان استعمل الأشياء الغريبة مادة للعمل.. وجزءاً هاماً في بنائه التشكيلي.. ومن بعده جرب فنانون آخرون «الكولاج» أو «التصديق»، وخرجوا به إلى آفاق أرحب.

وكان من بين هؤلاء منير كنعان الذي انطلق في توظيف الأشياء البعيدة عن الفكر العام.. والتي نراها كثيراً حولنا.. ولكنها لا تثير اهتمامنا، بينما عين الفنان النافذة إلى أصول الأشياء وأشكالها.. تختار وتنتقى.. وتنظم تلك الأشياء كمادة تشكيلية جديدة.. وعنصراً أساسياً في بنيته الفنية.. إلى أن تكونت بين أنامله ورؤاه وفكره وعينه الناقبة.. تجربة تشكيلية مستقلة، وبأسلوب مختلف، وتبيّنه لمواد أخرى..

كموضوعات وأسلوب خاص بالرسم لا يقوم على الوصف أو التمثيل.. بل يعتمد على إقامة توازنات شكلية وبنائية بمواد غير تقليدية.

وبات يتقصى مفردات أشكاله غير الواقعية بأسلوب هندسى.. فنراه تارة يعتمد على الفن البصرى «الزغلة»، فى لصق أوراقه المطبوعة مسبقاً. بالحروف والصور بأسلوب هندسى متكرر وبألوان متنافرة.. لئلا يرى فيها الضوء كعنصر حيوى يعتمد على السطح ذى البعدين.. حتى يعطى خداعاً بصرياً وكان تأثير الضوء فى تلك المرحلة هو الأساس فى إدراك الألوان.. كما هى أداة خلق وتكوين.

وقد انتقل الفنان تدريجياً بوحى من مرحلة الأشكال التجريدية البصرية إلى أسلوب «كولاجى»، آخر هشم فيه وجوه وأجساد شخوصه البشرية بشكل هندسى منظم.. واضعاً الحكاية والموضوع فى المرتبة الأولى.. ليتعرف المشاهد مباشرة بالقصد والغاية.. حيث يكون العمل الفنى مؤدياً إلى الإثارة بقصد النفع وهذا ما يعرف بالفن «الدعائى، المباشر.. وهذا ما لمعناه فى لوحاته عن «هيروشيما»، التى عرضها فى بينالى فينسيا عام ١٩٧٠.

والتي تعتبر صورة جديدة للمغالطة القديمة القائلة بأن الفنون أنواع من الصيغة وذلك بعد إخفائها فى ثوب مستعار من الكولاج والعلم الحديث.. وبهذا وقع الفنان فى مأزق دعائى غير تجرىدى.. من مأساة إنسانية أثارت الجميع.

وبعد تلك المرحلة عاد منير كنعان مرة أخرى للآفاق الرحبة بحثاً عن المجهول ليس بغرض التجريد فى حد ذاته.. ولكن لاكتشاف

الأشكال الجديدة والتوصل إلى التجريد المطلق.. تاركاً لخياله وإحلامه الانطلاق لإثراء القيمة الفنية..

وليكون له دور فعال وحاسم في تقوية موجة التجريد الكولاجي اللاشكلي..

وإذا نظرنا إلى فن كنعان الآخر ودوره الصحفي نجده قد اندمج في فنون الصحافة والكتاب ولم يتجاوز عمره العشرين عاماً.. فتراه يرسم بأسلوب متميز الوجوه والرسوم التوضيحية أول الأمر في دار الهلال.. وينتقل بعد ذلك إلى صحف ومجلات أخبار اليوم.. لتتشعب حرفته الفنية وتتضج من خلال رسومه السريعة.. التي تلحق دوران المطابع من أشواق وتجمعات وأحداث يومية مثيرة منفرداً بأسلوب متفاعل في حركة دائبة.. متفقاً مع كل الأذواق..

وعندما يعتلى درجات مرسمه ينسى كلية احترافه الفني الصحفي.. ليبداً بحضور أسر شموخه من جديد في اطلاق طاقاته الإبداعية الكامنة داخله.. يجرب ويجدد وينتج غير ملتزم بالنص الأدبي.. معبراً بحرية وطلاقة بعيداً عن عين النطفل والجحود..

وقد كتب الأديب جورج حنين في كتالوج معرض منير كنعان (ميشيل داود كنعان، قبل أن يغير اسمه) المقام في دار مؤسسة أخبار اليوم في ٢٩ مارس ١٩٦١ «وميشيل (منير) كنعان يزرع مسامير.. لكي يسقط المساحة.. ويستعمل الخيط لكي يفك العقد، ويستخدم مصارع الخشب لكي يرى خلال وإزاء كل شيء، ويخيوط الحديد يشيد أسواراً.. وهذا سيد المتناقضات وأمرها، المصور الحصين الذي يجعل المادة تعبر عما هو خاص بالإنسان وحده.. وفي هذا النوع من الجاذبية المقطوعة.. حيث تحمل مشكلة سقوط الأجساد ألف إجابة مختلفة. تبدو

اجتراعات كنعان أمارات للقناعة أو جراحاً أحدثها روينسون بالمقلوب
لكى يخلط نظام الزمن.

وإذا كان حقيقياً أن هناك حالات استثناء.. هي لحظات إنذار أو
فطنة، فإن كنعان هو مصور ذو استثناء.

وقد اكتسبت أعماله منذ بضعة أعوام رحابة واتساع كافيين لجعلها
تستأثر باهتمام الجمهور العالمى.

وكنعان لم يكن عليه أن يرفض النزعة الفلكلورية العقلية التى
ترك أحياناً مسيرة مصورينا فى بدايتهم الأولى.

لقد أصبح بسرعة فى الخط الأمامى وبدفعة واحدة إذا به يستقر
فى اللامحدود،^(١).

(١) عن كتاب السيريالية فى مصر تأليف سمير غريب

القسم الثالث

التجريدون فى السلطة

، القضية، بين التجريد والتشخيص

فازت أول لوحة مصرية تجريدية خالصة بجائزة التصوير الأولى في بينالي الأسكندرية عام ١٩٥٩ وكانت للفنان سيف وأنلى تحت اسم «سيمفونية» .. وفى قاعة «الفن للجميع» (١) أقيم أول معرض عام للفن التجريدى المصرى عام ١٩٦٢ .. اشترك فيه رمسيس يونان، فؤاد كامل، صلاح طاهر، عبد الهادى الجزار، مصطفى الانزاوطى، حمدي خميس، وأبو خليل لطفي وآخرين .. ذلك بعد انحسار الموجة السيريالية التى ظهرت فى الأربعينات .. وسادت الموجة التجريدية الكثير من أعمال فناني الجيل التالى .. ورسخت بعد ذلك قواعد الفن التجريدى فى الحركة المصرية .

وقد نال التجريد فى مصر الكثير من الانتقاد والهجوم من أغلب النقاد والكتاب والصحفيين . وذلك منذ ظهوره فى نهاية الخمسينات من هذا القرن على أساس عدم ملائمته لظروف مجتمعنا بالرغم من وجود

(١) قاعة الفن للجميع : أقامها يوسف مشافه بشارع كورنيش النيل بماسبيرو فى مؤسسة المطبوعات الحديثة بجوار دار المعارف .

جبهة قوية مؤيدة ومدافعة عن هذا الفن .ترد على آراء الآخرين بالحجة والمنطق .

ونتيجة متغيرات البناء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى التى أحدثتها ثورة يوليو ١٩٥٢ ودخول مصر ثلاث حروب هامة فى تاريخها .. ترك أغلب الفنانين المواضيع التقليدية من رسم شخص الارستقراطية والمناظر الطبيعية الجميلة . واتجهوا إلى آفاق جديدة يفحصون فى أعماقها لاستنباط رموز جديدة فى ظل الحوار حول الأصالة والمعاصرة، والمضمون والشكل، والاشكل واللاموضوع، والقومية فى الفن .

واحقاقا للحق لم تتدخل الدولة فى توجيه الفن وخصوصا فى الستينات عندما رفعت شعارات الاشتراكية، وتركت للفنانين حرية التعبير واختيار الأساليب الملائمة لتصوير رؤاهم وأحاسيسهم، بل لاقت الفنون باختلاف مدراسها عناية المسؤولين .. فى تشجيع إقامة المعارض ورصد اعتمادات الاقتناء أو إعداد المراسم، ورعاية المواهب فى نظام التفرغ الفنى . وتركت الاتجاهات تتصارع فيما بين الادباء والنقاد والفنانين دون تدخل .

وكانت من الفضائح المدوية أن نشرت مجلة آخر ساعة بعض اللوحات التى نسبتها إلى الفنان « بابلويكاسو » وهى فى الحقيقة من صنع فرد يدعى «بت» ، حيث أخذ عليها آراء بعض الفنانين التجريبيين وكان من بينهم الفنان رمسيس يونان الذى وصفها بالعبقرية والاعجاز .. ونشر هذا التحقيق الماكر حيث لقى صدى واسعا بين الجماهير

والأوساط الفنية والذي ألقى ببعض الفنانين فى غياهب الاحباط .
وبالرغم من ذلك سار التجريد حثيثا، يتلاقى مع طلائع الفنانين
التجريديين العديدين من شباب الفن الواعد.

واستمرت القضية بين التشخيص والتجريد .. وأصبحت من أهم
قضايا الفن فى تلك الآونة .. يهجر البعض الفن المشخص من أجل
الحداثة التى تبدولهم فى الفن المجرد .. والبعض الآخر يملّ التجريد ..
ويعود للتشخيص لأنه لم يجد شيئا فى لغة التجريد يقوله بصدق ..
ومازال الفن الحديث يقدم لنا روائع من الفن التشخيصى فى رؤى
أصيلة جديدة، كما تقدم لنا الفنون المجردة الفكر والابتكار والحس
الراقى، ونجد بين الاثنين أعمالا ركيكة سطحية تحمل الضحالة الفكرية
.. وتسمى للاتجاهين .

وكانت لجان الفنون فى أغلبها تضم الكثير من المنحازين
للتشخيص حيث كانت تختار اتجاهاتهم لتمثيل الدولة أو اقتناء الأعمال
المتحفية من بينهم .. مما أثار العديد من المشاكل بين التجريديين ..
فبعد لقاء بين لجان الفنون والنقاد فى منتصف عام ١٩٦٩ فى وجود
وكيل وزارة الثقافة الاستاذ حسن عبد المنعم، واقترح الفنان عبد القادر
رزق المدير العام لادارة الفنون الجميلة حينذاك إقامة معرض عام لكل
الاتجاهات فمن الصعب المقارنة بين عمل تشخيصى وعمل تجريدى .

وكان هذا الاقتراح الصادر من مدير عام الفنون الجميلة يدل على
تقدير دقيق شامل وإدراك واقعى لطاقت الحركة الفنية المعاصرة وفهم
لطبيعتها وابعادها. وماوصلت اليه فى صورة ملموسة حتى للرجل

العادى . وعلى هذا فقد أصبح من اللازم بالتبعية أو بمعنى أبسط، أنه قد حان الوقت لفتح مجال أمام طليعة التجريد بين وأن يتم تمثيلهم داخل لجان الفنون الجميلة التى تضم أساتذة الفن فى بلدنا .. كما قال وكيل وزارة ثقافة فى ذلك الوقت .. وبهذا يتم التوازن بين كلا الاتجاهين .

ويعقب الفنان يوسف سيده قائلا : « ولا شك أن إقامة معرض عام فى الفن التجريدى من الناحية التعليمية أيضا سوف يتيح الفرصة أمام الرجل العادى للتعرف على الفن التجريدى الذى يقوم على أساس الابتكار لأعمال من خلق الانسان، وأن التجريد لا يخلو من المضمون كما يتوهم البعض، فالمضمون نسبى وموجود فى كل من الفن التجريدى والتشخيصى على السواء، كما أن الفن التجريدى لا يتعارض أبدا مع تراثنا وثورتنا بل هو من مستلزماتها ودعماتها لتستطيع بعدها أن تواكب نهضتنا وتخدم مجالات الصناعة القائمة على الفن الحديث والعلم والتكنولوجيا، وأيضا لتأخذ مكانتها بين فنون العالم، فالفن التجريدى الحديث يخاطب الحس والادراك والعقل بمستوى جماهيرنا ووعيتها وتذوقها بل هو قادر على احداث التحول فى خبراتها وتوسيع مدركاتها، .

وكان من بين المعارضين للفن التجريدى المثال جمال العجبنى وفى حديثه معى الذى نشرته بجريدة الجمهورية فى ١٨ - ١ - ١٩٦٩ قال :

«ازدحمت معارضنا بأعمال الفن التجريدى .. التى ظهرت فى أوروبا وأمريكا .. نتيجة لظروف اجتماعية وسياسية وفكرية مضطربة ..

وان محاكاة هذه الفنون في ظروفنا الخاصة .. نوع من الدجل الفني والتأثير السطحي والهروب من واقعنا .. واني متأكد أن هذه الفنون الطارئة الوافدة .. ما هي الا نسمة عابرة .. لا تؤثر تأثيراً عميقاً على جذور فنوننا القومية .

ويقول الفنان عزت مصطفى في كتابه «ثورة الفن التشكيلي» :
«لقد تسلمت بالفعل أكثر هذه المذهب إلى بلادنا تحت ستار الثقافة الإنسانية ومسايرة التطور ، فراححت بعض اللوحات والتماثيل العربية تعكس مظاهر القلق بوصفه أحد ظواهر الحياة في القرن العشرين ، وتعرض التشويهات لأنه مادام العلم قد نجح في تحطيم الذرة ، فلا بد للفن من أن يحطم الشكل ، ومضى الاساتذة يتحدثون عن اللاشكل واللاموضوع والتجريد ، فإذا أراد فرد من الشعب أن يقف على المقصود من هذه المصطلحات أجاب الاساتذة بأن هذا من شأن المثقفين ولا شأن لأحد غيرهم به ، فإذا ماسألهم سائل : ولمن ينتجون هذه اللاموضوعيات انصرفوا ساخطين ولم يجيبوا بشيء» .

وفي مقال للناقد صبحي الشاروني بجريدة المساء ١٩٦٨/٥/٢١ عن معرض لفؤاد كامل كتب : «إن فؤاد كامل الذي بدأ سيراليبا منذ حوالي ثلاثين عاماً تحول إلى الفن الحركي أو «الشخبطة» أو الرسم العشوائي منذ ٢٠ عاماً ، ولا يزال يتحرك في دائرة هذا الاتجاه .

لقد ظهر هذا النوع من الفن لفترة وجيزة في أوروبا في مرحلة الهوس بعلم النفس في محاولة لاستقراء الحركات العشوائية التي تتحكم في بعضها الرغبات المكبوتة في العقل الباطن .. ولكن هذا الاتجاه

الذى يمكن استخدامه فى علاج بعض الامراض العصبية والكشف عنها هو اتجاه هذام فى الفن بكل معانى هذه الكلمة .. فهو يرفض عن عمد أى إيقاع يمكن أن يتحقق .. ويلغى التوازن والانسجام .. ويقف بالمرصاد لأى قيمة جمالية .. لا تكوين ولا بناء ولا معنى ولاشئ على الاطلاق سوى إثارة الدهشة وصدم المتفرج بالشخبطة الناتجة عن الحركة العشوائية فى كل اتجاه .

وبالرغم من وجود هذا النقد القاسى للفن التجريدى .. كان هناك النقد الموجب من الفنانين الممارسين للتجريد أمثال رمسيس يونان ، فؤاد كامل ، صلاح طاهر ، مصطفى الاناؤوطى ويوسف سيده غير الأدباء والشعراء أمثال جورج حنين وغالى شكرى وبدر الديب .

وكان فى الغرب تقييم خاص للتجريد فى مصر .. عندما أقيم المعرض المصرى المعاصر بباريس فى شهر ديسمبر ١٩٧١ واشترك فيه الكثير من الفنانين التجريديين ، الذى قال عنهم الناقد الفرنسى لصحيفة لوموند «ميشيل لاكوست» : «رمسيس يونان الذى ترجم أعمال الشاعر رامبو والكاتب كامى .. ومعظم أعماله تنتمى إلى المدرسة التجريدية ومن بين التجريديين لابد من تحليل عميق جدا حتى يمكن اكتشاف بعض البقايا فى أعمال هذا الفنان تربطة بالعالم المصرى والعربى .

وعند يوسف سيده الذى ولد عام ١٩٢٢ .. فان التجريد يثرى برموز تشكيلية تربطها بشكل واضح الخط العربى التقليدى .. وهو مثل قوى الایحاء للمخرج الذى يصل إلى حد التلاحم بين التراث والفن المعاصر ..

وهناك أعمال تدل على مزاج خاص هي أعمال الفنان منير كنعان الذى ولد عام ١٩١٩ .. والذى يقدم تجميعات قوية من الخشب فى إطار تجريدى .. ومن الكولاج .. هناك تفسير آخر للتجريد عند الفنانين خديجة رياض وليلي عزت ، وكتب الناقد هنرى جالى كارل، فى صحيفة «لتر فرانسيز» : «ومن ناحية أخرى ، فإن من بين أعمال الرسامين ، تبرز أعمال منير كنعان الذى عرضت له لوحتان رائعتان ، إلى جانب عمل ثالث يستخدم فيه الأخشاب .

كما تبرز أعمال الفنان يوسف سيده ، وهو مع كنعان يتميزان بالنفس العميق القوى، والحس المرهف باللون .. واللون عند سيده ملء بالحيوية ، بينما هو عند كنعان يميل إلى التدرج المرهف .

كما تتميز الفنانات بحس عميق بالبعد الداخلى ، والشاعرية والتكوين ، والأسس الهيكلية .. وهما لذلك من أكثر فناني الجيل المعاصر تفردا .

ومن بين التجريديين لابد من ذكر الشاعرية العنيفة لفؤاد كامل الذى اختار الوسيلة التعبيرية عن العمل بالرسم ولا بد من تحليل عميق جدا فى أعمال هذا الفنان لاكتشاف بعض الجوانب الدقيقة الباقية .

هذا بالإضافة إلى الجوائز والتقديرات العالمية الأخرى التى حاز عليها الفنانون التجريديين فى المحافل الدولية .. وكانت أغلبها تقوم على المجهودات الفردية البحتة ، مؤكدة موهبة الفنان المصرى المتفردة .

وفى بيان صدر فى ٢٠ / ٦ / ١٩٨٤ موقعا من العديد من الفنانين والنقاد منهم عباس شهدى ، صلاح عبد الكريم ، أنجى أفلاطون ، محمود بقشيش ، مختار العطار ، كمال الجويلى وصبحى الشارونى أثناء إقامة بينالى القاهرة الدولى الأول وتجاهل وجود النقاد المصريين والاستعانة بالنقاد الأجانب ، والاهتمام بأبراز الفنون التجريدية وهذا نصه :

« تمر الحركة الفنية بمنعطف خطير ، بلغ ذروته بإقامة معرض «صالون الفن العربى» المسمى باسم «بينالى القاهرة الدولى الأول للفنون العربية» .. الذى لا يتناسب مع هذا الاسم الكبير ، ولا يتمشى مع مكانة القاهرة ..

بسبب سيطرة وتعصب أصحاب الاتجاهات الشكالية والعبثية ، وعدم الاستدارة بأراء النقاد المصريين ، وخضوع هذا المعرض للاعتبارات غير الفنية .. جاء هزىلا ، وغير معبر عما كنا ننتظره فى أول بينالى دولى نقيمه القاهرة ، كعاصمة تتخذ مكانتها الطبيعية بحكم موقعها وعراقتها بين الدول الافريقية والعربية .

واننا نرى من الواجب اعلان هذا الاحتجاج على المسار الذى تدفع إليه الجهات الرسمية المختصة بالفنون الجميلة بوزارة الثقافة . الحركة الفنية فى مصر ، نحو العبثية والشكالية ، مستخدمة فى ذلك كل الوسائل المتاحة لها ، مع الحرص على استبعاد الفنانين الذين يكرسون انتاجهم لخدمة المجتمع والفكر المتقدم .

أنهم يشوهون صورة الناقد المصرى ، ويسفهون ما يكتب ، يصرون على عدم الاعتراف برأيه ، بينما يستضيفون نقادا أجنبيا

يتفقون معهم سلفا في وجهات النظر للتحكيم في معرض «صالون الفن العربي» .

ولو لم يكن لهذه المواقف المتحيزة والمعرضة تأثيرها السالب على الفنانين الجادين، وتأثيرها السالب أيضا على شباب الفنانين - الذين انساقوا إلى الشكليات ، متخلين عن معالجة القضايا القومية والوطنية في انتاجهم ليفوزوا بالجوائز وعضوية اللجان!! لولا ذلك لما اضطررنا لاصدار هذا البيان .

إن ما حدث في «المعرض العام» الاخير هو أحد الأمثلة الصارخة لتلك المواقف ، فقد عرض معظم الفنانين أعمالهم خارج التحكيم لفقدانهم الثقة في نزاهة اللجان ، كما أن التحكيم في هذا المعرض ساهم اتجاه عدائي صريح ضد الاتجاهات القومية والموضوعية .

ويتأكد ذلك في اختيار المتحدث الرسمي أو «المحاضر الرسمي» باسم مصر ، في «البيئالي العربي» رغم موقفه الذي أعلنه في ندوة عامة ان التعبير عن موضوع مذبحه «صابرا وشاتيل» في لوحة فنية ليس التحاما بأحداث الواقع وإنما «دعاية رخيصة» .

أما من اختارهم تلك الأجهزة الرسمية - كمثال آخر - ليكونوا واجهة لمصر في بيئالي فينسيا الحالي فهم من نفس الاتجاه (١) .

إن الحصار الذي فرضته تلك الأجهزة على الاتجاهات الفنية القومية في المسابقات والمعارض العامة الداخلية والخارجية ، قد أدى إلى تعميق الهوة بين الفنون الجميلة في مصر والجماهير .

(١) الممثلين لمصر في بيئالي فينسيا الدولي عام ١٩٨٤ ، كانوا الفنانين : عبد السلام عيد ، محمود عبد الله ، مصطفى الرزاز ، أحمد نوار ، مصطفى عبد المعطي .

لقد كنا نفخر دائما بتعدد الأساليب والمدارس الفنية وتنوعها في حركتنا الفنية ، ونعتبره دليل خصب وازدهار ، لكن تعصب هذه الأجهزة لاتجاه معين هو أمر لم يسبق له مثيل في تاريخنا الفني .

وأنا اذ نصدر هذا البيان فمن منطلق إحساسنا بالمسؤولية التاريخية في مواجهة التحيز ، والتعصب ، والعنصرية الفنية ، مطالبين باحترام جميع المدارس الفنية ، وتمثيل كل الاتجاهات والآراء في اللجان المختلفة ، وفي عروض مصر الخارجية .

أما لجان التحكيم في كل بلاد العالم فتكون أغلبيتها من النقاد المحليين، إن أحداً لا يستطيع أن ينكر دور النقاد المصريين الذين حملوا ومازالوا يحملون المسؤولية في دفع الحركة الفنية المعاصرة في مصر والعالم العربى. إنهم لا يحصرون أنفسهم في اتجاه يتعصبون له .

إننا ننبه إلى خطورة هذا المنعطف حرصاً على سلامة مسيرة حركتنا الفنية المصرية المعاصرة ، وحفاظاً على القيم القومية والجمالية التي أرساها جيل الرواد والاجيال التي حملت مشاعل الفن من بعده .

واستمرت المعارك ضارية بين الاتجاهين ، وتأججت نيرانها عندما حاز الفنان منير كنعان أحد رموز التجريدية وطلائعها في مصر على جائزة التصوير الأولى في هذا البينالي الأول بالقاهرة .. والطريف في الموضوع .. أنه بعد ماكان التجريديون يطالبون بتمثيلهم في لجان الفنون والمحافل الدولية والاقتناء أسوة بزملائهم في بقية الاتجاهات .. انقلبت الآية بعد أن تولوا المناصب القيادية واستأثروا

وحدثهم بعضوية اللجان وتمثيل مصر في المحافل الدولية والاقتناء ..
وأصبح أتباع بقية الاتجاهات يتهمون التجريديين بالتحيز ، والتعصب ،
والعنصرية الفنية ..

على حافة التجريدية

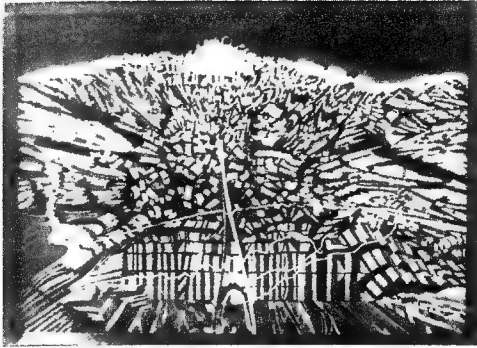
عز الدين حموده
عبد الهادي الجزار
حامد عبد الله
جاذبية سري
محمد طه حسين
عبدلى رزق الله

عز الدين حموده وصدق لحظات الابداع

«الابداع خلق .. وما أصدق لحظات الإبداع حيث يصل الاندماج
النفسى لدى الفنان إلى الذروة .. فالفكر والالهام أو كلاهما يتحولان إلى
نواتج مجسد يحمل خصائص الابداع المتفردة». قالها فى افتتاحية
بينالى القاهرة الدولى الثالث عندما كان رئيسا له عام ١٩٨٨ .

كان عز الدين حموده معتداً بنفسه .. واثقاً من موضع خطاه ..
يعتقد الكثيرون أنه كان متعالياً .. ويعتبره المقربون فنانا ذو شخصية
متواضعة فريدة .. يحترم نفسه بعزة وإباء .. مهتماً بأناقته .. وهكذا
كانت أعماله الفنية ..

يبدأ فى التفكير فى بنائها بشكل فريد .. ثم فى كيفية إخراجها
بالصورة الراقية «الشيك» .. وكانت تلهمه الشخصيات التى يبدعها
بالتكوين المناسب والخط المعبر .. بألوانه الصافية .. النقية .. المنقاة
من بين أضواء الزجاج المعشق .. المبهر .. وذلك بدقة الخبير العالم
بأساليب التقنية العالية .



«رولة الملك»، ١٩٨٩ آخر عمل أبدعه الفنان عز الدين حمودة

يبدأ في التخطيط وتصميم الفكرة وعناصرها الأولية .. وكيفية وضع الألوان . كأنه يقوم بتشديد صرح ضخم .. كما يفعل أساتذة الفن العظام .. مهتما بكل جزء مهما صغر .. وهذا يرجع أول الامر إلى شخصيته الإبداعية .. ودقته .. ومحاولته الأمانة في البحث عن أشكال جديدة .. وما أثرت عليه دراسته للهندسة المعمارية قبل التحاقه بقسم التصوير في مدرسة الفنون الجميلة العليا وتخرجه فيها عام ١٩٤٥ .

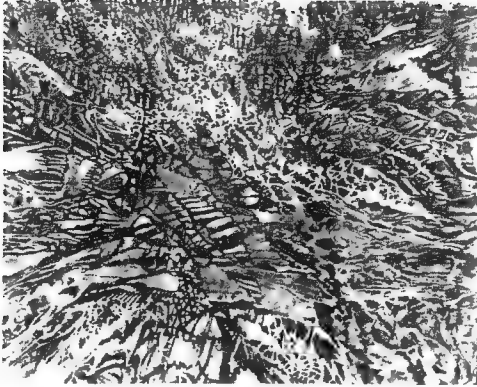
اشتهر عز الدين حموده كرسام لملامح الوجوه «البورتريه» بعد اقامته لمعرضه الخاص الأول برفقة زوجته الفنانة «زينب عبد الحميد» عام ١٩٥٣ في أرض المعارض بالجزيرة .. وكان ذلك بعد حصوله على درجة الأستاذية في الرسم من أكاديمية الفنون الجميلة «سان

فرناندو، بمرديد فى أسبانيا عام ١٩٥٢ وعودته للقاهرة - حيث أنبهر
رؤى المعرض بما قدمه من وجوه وشيت خلفياتها برقائق الذهب التى
أضفت الثراء واحساس المتلقى بالجهد الصادق والتفانى المخلص للفنان.
وانشغل الفنان لفترة غير قصيرة .. بين تهافت النجوم وأبناء
الطبقة الأرستقراطية على مرسومه وبين تلقينه الفن لتلاميذه ونقل ما
اكتسبه من خبرة ودراية على يد أستاذه الأول أحمد صبرى ثم خلال
دراسته باسبانيا.

ويعد عز الدين حموده (نوفمبر ١٩١٩ - نوفمبر ١٩٩٠) من نجوم
الجيل الثالث ومن أول المبعوثين للدراسة الاكاديمية فى أسبانيا .. وقد
ازدهرت موهبته وقدراته الفنية العالية .. واتخذت طابعا منفردا .. مع
استيعابه الدرس بين الجركو ، وفيللا سكوز، وجويا .

وفى رحلاته العديدة للخارج وخاصة عندما ندب للعمل مستشارا
ثقافيا بالسفارة المصرية فى المكسيك ١٩٦٤ ، وفى السفارة المصرية فى
أسبانيا ثم مديرا لمعهد الدراسات الاسلامية فى مدريد ١٩٦٩ - ١٩٧٢ ..
كان لا يترك فرشاته، بل كان يسجل المناظر الطبيعية بوجدانه ..
مضيفا إليها الخيال والسحر بين الأجواء والمناخ الخاص .. بحيث تأخذه
روح المكان والزمان واضعا تفاصيل الأشياء جانبا متجها داخل أعماق
العمل مكتشفا جوانب لم تطرق بعد مما زاد لوحاته جمالا وبهاء .

والمدقق والمحل لأكثر أجزاء لوحاته الطبيعية والتى بدأها خاصة
فى السبعينات مثل «الجزيرة السعيدة» ١٩٧٠ «بيوت الصيادين» ١٩٧١ ،
«وكباين على البحر» ١٩٧٣ يكتشف أجزاء خفية متعلقة فى وجدانه



«فيضان افريقي» ١٩٧٥ - للفنان عز الدين حمودة

تظهر وتختفى بين أجزاء أعماله تحمل أشكالاً تجريدية خالصة كأنها تحمل في رحمها نبته مولود جديد تهم بالظهور واضحة جلية .. إنه لم يذهب إلى التجريد بمحض المصادفة .. بل درس ويحث وحلل ثم اقتنع، فأخذ يجسد رؤاه المتجددة منذ عام ١٩٧٤ وبخاصة في لوحته «أزهار ٦ أكتوبر النارية»، التي تلاها بلوحة «لهيب في الوادي الأخضر»، «فيضان أفريقي»، وأعشاب وحشية في الفيروز، وقد

أنهم عام ١٩٧٥ .. وهنا نرى خطوطه الأنيقة وألوانه البهيجة وتشكيلاته العقلانية تملأ أجزاء اللوحات بالمساحات والمستويات .. يتبعها ملمس الناعم الهامس بدون رعونه أو خشونة .. كأنك أمام أحد كلاسيكيات فناني النهضة العظام .. تتأمل .. وتتخيل وتدور في أفلاكها .. تحلم بما هو موجود أو غير موجود .. لا تمل ولا تكل من الوقوف أمام لوحاته .. أو الشبع والاكتفاء من هذا الغذاء الروحي المشع من جوانبها .. تملأ المكان بإحساس صوفي رهيف .. يبقى في إدراك من يشاهدها عبر الزمن .. يتذكرها كلما ذكر الأسلوب التجريدي ومشارفه التي توقف عندها الفنان عز الدين حموده حيث تحفر تلك الأعمال في مخيلة الراى .. لا تنمى بسهولة .. وهذا ما يحدث لابداعات الفنانين الكبار .. من ملاحم خالدة شديدة التعقيد .

ويقول عنه الفنان حسين بىكار : «عندما أراد، حموده، أن يؤكد قوميته، ويحدد هويته التشكيلية فإنه لم يقتبس المظاهر السطحية للتراث ويقحمها على فنه ، وإنما غاص في أعماقه فلسفيا وإنسانيا وعقائدية، ووضع يده على الجوهر المؤثر الذى صاغ الطراز المصرى القديم واكسبه سمته المتفردة . فوجد أن مقوماته الرئيسية تتمركز في الجلال والوقور والسكونية التي تطوى الزمن ، إلى جانب الصراحة المفرطة والبساطة والبرقة المتناهية والنقاء الشكلي واللوني الذي يشع من الخطوط والألوان فوق الجداريات والبرديات .. فجعلها دستوراً الذى يصاحبه في كل ما تبذعه ريشته الساحرة» .

وفى عام ١٩٨٩ صاغ الفنان آخر لوحاته «لله الملك» التي جسدت فيها كل مزايا أسلوبه الرشيق الأنيق .. وساد فيها اللون الأخضر بظلاله

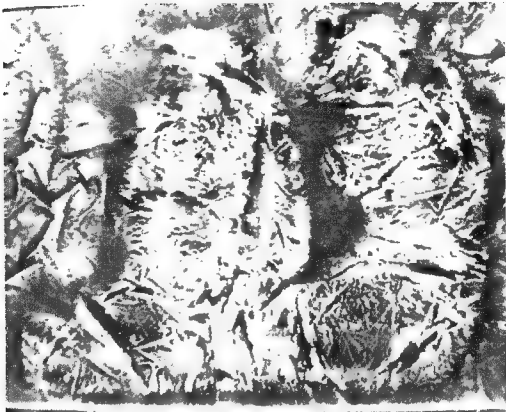
وتموجاته بين إنكسار الأضواء الصفراء ومنحنيات الأشكال السابحة في
الفضاء الكوني والمتجهة نحو المركز العلوى.. بؤرة الإشعاع الحام
لإسم الله، جل جلاله .

وهكذا ستعيش أعمال الفنان عزالدين حمودة القليلة الباقية في
مصر كالجواهر النادرة التي تمثل كل لوحة مائة عمل فنى جيد.
كالأبحاث الثمينة فى مجلدات زاخرة بالنفائس أو كالسيمفونيات الخالد،
بحركاتها الثلاث.. تعزف على مدى الساعات.. لن تمل أبداً من
سماعها عدة مرات، لقد صارت لوحاته بعد رحيله أحد آثار مصر
التليدة التى لا تقدر بثمن. لوهجها البراق بين مسيرة الفن المصرى
المعاصر.

حامد عبد الله ، تقلصات ، تجريدية

وأنا أعبث في بعض أوراقى القديمة .. وجدت مقالاً عن «مقومات فن التصوير» بقلم حامد عبد الله حامد .. فى العدد الأول من مجلة «كتابات مصرية» الصادرة فى مارس ١٩٥٦ .. يقول فيها : «إن تقليد الطبيعة ، ومحاكاتها ، أو تمثيل الواقع الظاهرى ، أو التفسير الذهنى ، أو النقل عن التراث الفنى - المحلى والعالمى - لم يكن فى يوم من الأيام ، ولن يكون غرضاً من أغراض الفن .. لأن الفن يعبر ولا ينقل .. إنه يوحى ولا يفسر» ..

استوقفتنى تلك الكلمات للفنان حامد عبد الله .. الذى لا يعرفه الكثيرون من الفنانين خاصة الذين دخلوا الحركة الفنية بعد الخمسينات .. الا من خلال بعض أعماله النادرة الموجودة فى «المتحف المصرى للفن الحديث» .. وذلك لهجرته إلى أوروبا عام ١٩٥٧ .



«حرف ف» للفنان حامد عبدالله

ولد حامد عبد الله في القاهرة عام ١٩١٧ .. وأتم دراسته في مدرسة الصناعات الخزرفية (قسم الحديد الخزرفى) التى كان مقرها فى حى بولاق عام ١٩٣٥ ، ولعشه للفن أخذ يجرب ويحاكى ويبحث إلى أن اكتشف أصول وقوانين وأسرار هذا الفن العتيد .. «فن التلوين» .. بدأ المشاركة والظهور فى الحركة الفنية بعد قبول أعماله لشرف العرض فى صالون القاهرة عام ١٩٣٨ التى كانت تقيمه كل عام جمعية محبى الفنون الجميلة .

وفى عام ١٩٣٩ سافر حامد عبد الله إلى أسوان وأرض النوبة ليتلقى الدرس الأول من الفنون المصرية القديمة ، ويتشبع بتلقائية فنون

النوبة الشعبية .. وعاد للقاهرة بحصيلة انتاج فنى دام ستة أشهر ..
ليقيم معرضه الفردى الخاص الأول .

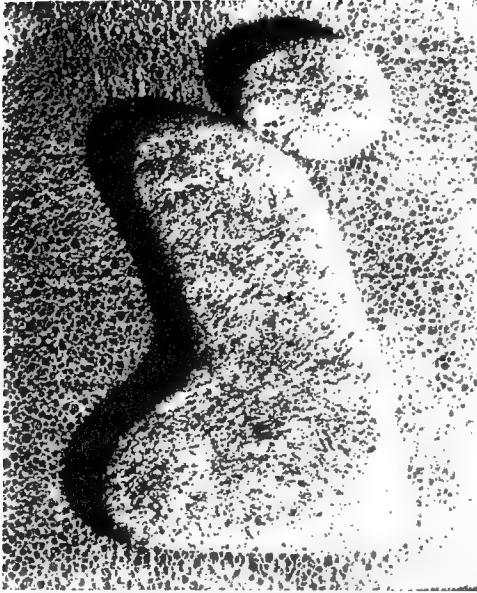
ثم افتتح مرسومه الخاص لتعليم الرسم والتلوين عام ١٩٤٢ ..
حيث التقى بالفنانة تحية حليم وهى فى أول الطريق الفنى بعد وفاة
أستاذها «اليكو جيروم» .. ومكثا يرتعان فى رحاب الجمال والحب والفن
.. وفى عام ١٩٤٩ قررا السفر معا لتكملة دراستهما الفنية والاتحاق
بأكاديمية جوليان فى باريس لمدة ثلاث سنوات .. ذاقا خلالها صنوف
العذاب والحرمات والتكشف .. من أجل شيطان الفن اللعين .

وعادا للقاهرة عام ١٩٥١ يعيشان فى محراب الفن .. وبعد أن دام
زواجهما أنثنى عشر عاما .. افترقا والمرارة تملأ جوف الفنانة تحية
حليم ..

وفى قاعة جمعية محبى الفنون الجميلة بأرض الجزيرة «المقر
الحالى لنقابة الفنانين التشكيليين» أقام حامد عبد الله معرضا شاملا
لاعماله فى عام ١٩٥٦ ثم هاجر إلى أوروبا حيث زوجته الثانية .

وفى ضاحية «سان كلود» على مشارف مدينة النور «باريس»
استقر وأقام محترقه الخاص بعد تنقله من أوربا للشرق الأوسط وأمريكا
ثم كوبنهاجن فى الفترة من عام ١٩٥٧ حتى عام ١٩٦٣ يرسم ويلون
ويقيم المعارض الخاصة .

حامد عبد الله من الفنانين الكبار الذين شقوا طريقهم بمواهبهم
فى حقل الفن والحياة .. معتمدا على موهبته، وذكاؤه، وثقافته ،
ريصيرته .. بدأ مرحلته الأولى فى التكوين بالتشخيصية ، متأثرا



«حرف نال» ريليف ١٩٧٠ للفنان حامد عبدالله

بالأسلوب التأثري السائد ، الذى يعتمد على سلسلة من عمليات التلخيص والاختزال ، ونسق من عمليات القصر والتبسيط .. ولا شئ أدل على تلك المرحلة من لوحاته التأثرية الأولى «القهوة عام ١٩٣٨ ،

والصيادون فى بور سعيد، ١٩٤٨ .. تلك الأعمال كان من الضرورى التطلع إليها من مسافة معينة.

وفى التأثرية قام حامد عبد الله بسلسلة من عمليات الاختزال وقصر عناصر التمثيل على ما هو بصرى بحت .. ولذلك تميز عن الكثيرين من رفاقه فى معالجته للمواضيع من أجل فوارقها النغمية .. لا من أجل الموضوع فى ذاته .. وكان بذلك متفوقا فى إحلال القيم البصرية محل القيم اللسمية .. ونقل الحجم المادى والقالب التشكيلى إلى السطح .. بهدف تأكيد اللون والرغبة فى تحويل اللوحة بأكملها إلى توافق نغمى للتأثيرات اللونية والصوتية.

ولم يقتصر انتاجه داخل المدرسة التأثرية .. بل تخطاها بعد رحلته الشهيرة إلى النوبة وأسوان .. وتأثره بالرسوم الحائطية الفرعونية المتبقية .. وتلقائية رسوم وألوان أهل النوبة الفطرية .. وقد أبدى إعجابه بالرسام المصرى القديم .. الذى حل مشكلة تمثيل الأشياء بنجاح فذ .. والتأكيد على توصله إلى قواعد رسم المنظور .. ولكنه لم يفكر فى استعماله عمداً .. لأنها لا تمثل حقيقة الأشياء فى أغلب الأحيان .. ونتيجة لهذه الرؤية وإدراكها الفطرى، انتقل حامد عبد الله بذكاء تلقائى لمرحلته التالية .. وفرض سطوحه ذات البعدين فقط - الأفقى والرأسى - على جميع لوحاته فى تلك الآونة .. وقبع داخل تلك الثنائية الأبعاد .. يشكل ويددع ويخط رسومه الملونة العديدة، ببداية فطرية شديدة .. ولكن من خلف فنان متمكن ومتحكم فى تقنياته العالية .

فكان يهتم بوضع الألوان والأصباغ بحرفية فائقة الاتزان تتسم بالتوزيع والتجانس والتباين .. بشكل مسطح لا يوحى أبداً بأى حال من الأحوال بأى ظلال تشير إلى اتباع قواعد المنظور . وابتعد كثيراً عن النزعة الواقعية ، بأشكال تخالف المظهر المعتاد للأشياء ، ولم يعد مواكبا أو محاكيا للطبيعة ، وإنما أصبح معاديا لها فى بعض الأحيان .. وأكد الفنان على البناء المعماري للوحة ليكتمل التكوين الجمالى .. بأسلوب بسيط ، طفولى ، برىء .. منسوب إلى صانعها المصرى بقوميته وأصالته .. وسموّه ..

يملك حامد عبد الله رموزا ، بل مجموعة رموز تمتزج فى علاقات تركيبية تتوالد منها نظائر أخرى لمزيد من التجربة الإنسانية المتطورة فى استمرارها .. وعلى العموم كانت تلك الرموز مستقلة عند الفنان ، ومميزة عن الأشياء الحقيقية .. بالتجارب التى يجربها ويمثلها .. وغالبا ما تكون هذه الرموز وتنظيماتها قائمة على مشاهدات وصور سابقة مخزنة بعقل حامد عبد الله الباطن .. قد تكون نتيجة لمحاولاته كفنان مبدع .. لايجاد وسيلة فى اتصال بعض وجوه تجاربه .. التى تعذر التعبير عنها باللغة المرئية الموروثة .

ونظراً لسعة مادة موضوعاته المكثفة والتى أصبحت تؤلف جزءا من ببنته المصرية الموجودة داخل كيانه يحتمى بها فى غريته الطويلة .. والتى لا يمكن أن ينساها برغم تواجده خارجها ، ونظرا لتأكيد النزعات والاستجابات الذاتية لتجربته الحديثة فى إعطاء معنى آخر للهجائية العربية .. يحمل معانى تشكيلية بصرية بحتة .. وكان سعيه

الدائم لخلق تلك النظائر التي تعبر عن عالمة الصوفى الكامن داخله
وفى أعماقه .. نتيجة منطقية لوعية وأدراكه الفنى العام فى التجديد
والحدائث .. الذى كان يتحسسها كمادة جمالية من حوله .

كما توازى مع اهتمام حامد عبد الله بالنظير البصرى رغبته فى
بناء شكل جمالى لانتاجه .. أحيانا طغى فيه المعنى الرمضى على فنه ،
وأحيانا طغى المعنى الجمالى .. ولكن فى معظم الأحوال كان الاثنان
يتدخلان فى الموضوع الفنى .. ولذلك أقام الفنان علاقة أولى بين
الكلمة المكتوبة وصورتها ، حين شكل الكلمات والحروف الهجائية إلى
شخوص وحجوم .. مستحينا بأسلوب جديد وتقنيات حديثة أدخلها على
لوحاته ..

وباللدائن والعجائن كثيفة القوام كان يبنى لوحاته النحتية ويدخلها
التجاويف والبروزات والتشققات الغائرة والنافرة الممثلة للحروف
والكلمات العربية .. وذلك ليحقق تلاحما حميما بينه وبين الخامة من
خلال المعانى ومضمون الكلمات .. ففى لوحته «الحرية» مثلا التى
تكونت حروفها على هيئة جسد إنسانى يرفع يديه إلى أعلى مهللا
بالانتصار أو كأنه تحول إلى شعلة وضاءة متحركة لهيب نارها إلى
أعلى مطالبة بالتححرر .. وهكذا عبر عن كلمة «وجه» و «الحرب» و
«الهزيمة» و «الصمود» .. الخ من لوحات أبدعها محققا للمشاهد الذى لا
يعرف العربية .. الإحساس بالمعنى من خلال الشكل .

وأثناء انتاجه المستمر اكتشف لدائن وألوان وعجائن .. أعطت
للوحاته ملمساً جديداً للسطح غير مطروق .. وأخذ يجرب فى هذا
المنعطف .. إلى أن انتحى على شفا التجريد .. والذى كان يغالظه دائما



«مختار» نعلان حاتم عثمانیه

من زمن استغرافة فى أعماله التشخيصية الأولى .. حتى توصل أخيراً إلى تطويع حروفه وهجائياته اللغوية داخل تلك الخلفيات .. وحولها وأمامها والتي أطلق عليها اسم «تقلصات» .. حيث كانت رموزه تتحاور وتتداخل .. ترتبط وتتفصل بغية جعل الفن الغربى التجريدى فن إقليمي مستوحى من التراث .. والخط العربى .. فهل توصل الفنان إلى تلك المعادلة الصعبة التحقيق؟ ..

فى تلك «التقلصات» كان حامد عبد الله يضىء الخلفيات ويطمس بعض الأشكال داخلها .. مستحدثاً مزيج بين الأنواء المشعة لتوحى بكرمشات وأوراق متناثرة مضغوطة .. أو انبعاجات جلود حيوانات منقرضة .. أو بعض الغضاريف وملامس القواقع الخشنة ، أو خربشات على صنوف من الأخشاب المضغوطة ليحتار المشاهد فى معرفة أصولها .. ولكنها كانت أخيراً تعطى ملمساً خاصاً .. وضوءاً تليداً، يذكرنا بجبات الرمال التى تفتersh صحراء مصر المنبسطة .. وهففات النسيم على حقول القمح تداعب سنابله الذهبية .. ومداعبات أشعة الشمس لسطوح المياه المترققة وتداخل الأشعة بين حناياها .. إنه كان يقترب فى تلك اللوحات من طبيعة أرض مصر ، مسجلاً نتفات السحب المتناثرة فوق سماء مصر الصافية .. لقد عاش طوال حياته أينما بارا .. يتذكر مصر فى كل نبضة قلب، لم تغب عن خياله أبداً فى المهجر .. فهى تملأ حياته التى عاشها يمجدها ويتصورها ويرسمها فى كل صورة يبدعها .

ليقول حامد عبد الله قبل رحيله عن عالمنا ببائيس فى آخر أيام عام ١٩٨٥ :

« إن اللوحة أداة مثل غيرها ، وحامل فنى ليس إلا .. المهم كيف
نمتلكها ، وكيف نصبح مرآتنا نحن المصريين .. لامرأة تنعكس فيها
صورتنا بطريقة غريبة .. » .

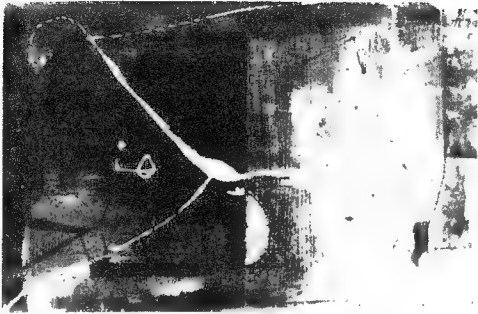
عبد الهادى الجزار

فى مرحلة التجريد والتجريب

كلما جاء ذكر الفنان عبد الهادى الجزار (١٩٢٥-١٩٦٦) تتولد فى ذاكرتنا ومضات شىء فريد .. عن عالمه الأسطورى المليء بالسحر والشعوذة ، والدروايش، وتحضير الأرواح .. ورؤية الطالع ، والبخت .. تلك الأشياء الغريبة .. الغامضة .. الشيطانية الغير مفهومة كانت أحد مراحل الهامة التى تميز فيها على أقرانه .. ثم سار على هديها بعضا من تلاميذه ومريديه حتى الآن .

وكان القصد الرئيسى للفنان هو اظهار الحقيقة والهوية المصرية التى غابت طويلا بين الحكم المملوكى والسيطرة العثمانية والاستعمار البريطانى .. حيث غاص الجزار بافتداده فى أعماق الثقافة الشعبية يبك رموزها .. ويتعرف على أسرارها .. ويكتشف قيمتها الجمالية .

ولكون عبد الهادى الجزار من فئة المثقفين المنحدرة من الطبقة البورجوازية الصغيرة انحاز إلى فئات الشعب الفقير .. وأرتبطت



«تجريد، ١٩٥٨ للفنان عبدالهادى الجزار»

مصالحه بها .. وتعارض مع صفوف الطبقات الفوقية .. ولذلك نراه ملتصقا التصاقا عضويا بعناصرها .. التي نشاهدها من خلال رسومه الممتدة للحياة الشعبية .. حيث جعلته يزيد من حدة النقد الاجتماعى وتهكمه على أشكال البدع الغير دينية التى تملأ عقول البسطاء من الشعب بالخرافات المتوارثة والوافدة ..

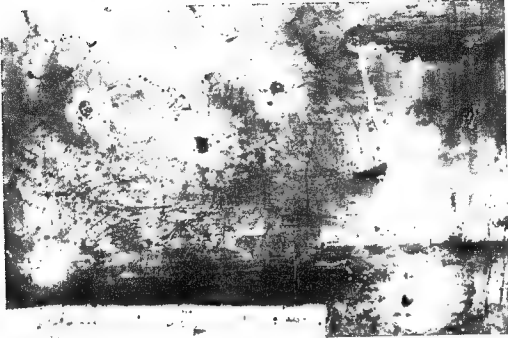
لقد أضاف الجزار شيئا جديدا من خلال فنوننا الشعبية .. ولم يأخذ الأشياء كما هي .. بل كان يحورها ويضعها فى شكل درامى جديد تماما .. يفاجئنا ويدهشنا فى آن واحد .. لقد اكتشف حقيقة جديدة ..

وكان الارتباط الحميم للجزار بالأصول المحلية الشعبية .. هو ممكن الخطر .. الذى هدد انتاج فنانين كثيرين .. فى التكرار .. والمحاكاة .. والنسخ .. والسير على طريق الانتاج التجارى .. لإشباع

حاجة الهواة .. وأنصاف المثقفين .. والسياحة .. ولكن عبدالهادى الجزار كان يعي موقفه تماما .. من التورط فى هذا الفخ المغرى للثراء .. ورفض أن يستغل قريحته الشعبية .. فى هذا الطريق السلبى .. ولذلك لم يتوقف عند نقطة بذاتها .. ليعظته الفنية ووعيه الثقافى وإدراكه للأشياء التى استمدتها من بصيرته ورؤاه المستقبلية .

ولقد اكتشف الفنان أيضا أهم مبدأ فى علم النفس الحديث .. وأعنى به ازدواج اتجاه المشاعر والطبيعة المنقسمة لكل الاتجاهات الروحية .. والتى تعبر عن نفسها فى أشكال مبالغ فيها .. وإفراطها فى طابعها الاستعراضى الدرامى .. فشخصياته لا تقتصر على الجمع بين الحب والكراهية .. بل تجمع أيضا بين الكبرياء والمذلة .. والغرور .. والتواضع .. والقسوة .. وتعذيب الذات .. وكل تلك المظاهر المتذبذبة كانت لمبدأ واحد، فكل دافع وكل فكرة تتراد نقيضها بمجرد أن تنبثق على سطح لوحاته « السيلوتكس » والكرتون المقوى .. مشيرة لأشد حالات التوتر، المخيف والمرعب والمميت .. والفوضى الجامحة .. فكل شئ فى لوحاته كان ينتظر أن يتطهر .. ليطمئن .. ويصل الى الخلاص بمنحى إحدى المعجزات السماوية .

وفى أثناء بعثة عبد الهادى الجزار الثانية، التى بدأت قرب نهاية عام ١٩٥٧ .. لاستكمال دراسته الفنية فى إيطاليا سعى وراء البحث عن وسائل وطرق وتغنيات جديدة تمكنه من تحرير ضربات فرشاته .. من مراحل السابقة التى وصل إلى قرب نهايتها .. وبعد فترة من التأمل فى تلك المراحل .. القواقع ونشأة الحياة، والأحلام والأساطير الشعبية .. قام بالإستغراق النفسى بين جوانح روحه الميثقة من الضياء، وسعيه إلى



«تجريد، ١٩٥٥ للفنان عبد الهادي الجزار»

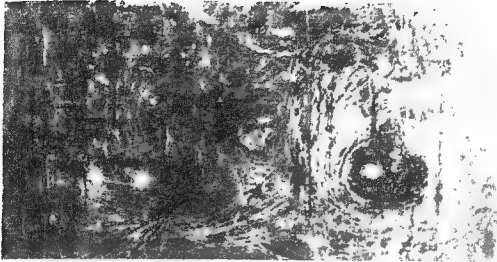
تشكيل أعماله بصورة جلية جديدة.. وأثناء موقفه الغير متوازن بين الشرق وخيالاته والغرب وحدائته.. بهرته التجربة التجريدية المعاصرة.. بتلقائيتها اللحظية.. ليرى من بين جيله الأوربي والعربي والمصري العديد من الفنانين المستغرقين في تلك الموجة التجريدية التي تقع موقع القلب في الحركة الفنية المعاصرة والتي اشتد مداها في الخمسينات.. يقود طلائعها في أوروبا الفنان «جورج ماثيو»، وكان لجساره «جاكسون بولوك»، الدور الحاسم في الجبهة الأمريكية..

فانشغل عبد الهادي الجزار في البحث عن جمالية المخاطرة وجمالية الصدفة.. وتحليل الأشياء بدلا من وصفها الفيزيائي.. والتعبير عن أبجدية الوعي التي تبلغها حركة اليد المنطلقة من أسر الأشكال السابقة..

وصار يرسم لوحات تجريدية عديدة اعتمد فيها على قنف البقع اللونية على المسطح .. تتبعج من ناحية وتميل في الأخرى .. لاصقا بعض القواقع البحرية والأسلاك المعدنية الرفيعة .. كى يعطى تعبيرا «كولاجيا» يبرز قليلا عن السطح الذى اهتم كثيرا بلمسه بين الخشونة والنعومة مستغلا قوانين الصدفة والاحتمالات.

ولم تقف تجارب الجزار عند التعبيرية التجريدية .. الذى حاول فيها تنقية صفوفها من التلقائية المطلقة .. ليلقاها عقله الواعى يحدد نسبها بنفسه .. ومتحكما فى صدفاتها داخل الفراغ .. الذى يضم انفعالاته ورؤاه بين الخط واللون والكتلة .. بل تعدى ذلك للتعبير عن جوهر الأشياء بصورة رياضية بحثه .. يجرى اختصارها أساسا على الخط المدحنى والمستقيم محدثا أشكالاً مخروطية وأسطوانية، كما كان للمثلث والمستطيل دور هام فى اتزان لوحاته التى لجأ فيها إلى الألوان المحددة .. محدثا تلك الخطوط بأسلوب «الخريشة»، والكشط بأداة صلبة مسننة .. صانعا نسيجاً فضائيا يحترق على خيالاته وانفعالاته بإصرار ودأب .. كى تجعل عين الرائي تتحرك داخل العمل الفنى دون ملل .. وكأنه يحفر فى صخور الزمان والمكان .. لقد كشف عن رؤى جديدة .. فتحت له طاقات السماء .. فانطلق يغزوها .. كما فى لوحته التجريدية «معدل التحرك» التى رسمها عام ١٩٦٣ بمقاس ٥٠ × ٨٠ سم .. والتى تعد من لوحات مرحلة الانتقال إلى «عالم الفضاء».

وتعد أول لوحة تجريدية رسمها الجزار .. والتى عثر عليها بين أعماله لوحة «الأشكال المتحركة»، وقد نفذها عام ١٩٥٨ بالزيت على سيلوتكس وتعد أصغر لوحاته ومقاسها ١٧ × ٢٧,٥ سم .. وفيها رسم شبه حائط متشق



المدينة، ١٩٥٨ - للفنان عبدالهادي الجزار

يكسو حوالى نصف سطح اللوحة وعلى حافته اليمنى العلوية رسم نصف دائرة محددة بالحبر الشينى ترمز إلى القمر.. ويمتد فى النصف الثانى خط الأفق إلى الثلثين تقريبا.. وتظهر السماء بزرقتها فى الثلث الباقي.. ويحد اللوحة من الناحية اليمنى كتلة سوداء يبرز منها شكل مثلث كأنه الجسر المعلق.. وهنا اهتم الفنان بالسطوح والملمس والأشياء الأفقية والرأسية.. التى جمع فيما بينها ببقع وعجائن اللون الأبيض المنثورة على اللوحة بصورة تلقائية توحى بالانطلاق.. والحرية.. والصدفة.

وبالرغم من أن هذا العمل يعد من أعماله التجريدية.. إلا أنه قريب جدا من الأشكال الطبيعية فى الحياة الواقعية.. والمدقق فى أعمال الجزار التجريدية.. يجد أنها تعتمد على ثبات أرضية القاعدة المستقيمة.. محدداً خط الأفق أو الخط الفاصل بين السماء والأرض أو بين البعدين الأفقى والرأسى.. وهنا حدد الفنان أفكاره التجريدية بنظرة كونية رومانسية.. أجبرت المشاهد على الرؤية من اتجاه وزاوية واحدة.. وفرضت عليه شكل

اللوحة التى يزيد عرضها دائما عن ارتفاعها .. ولذلك نعتبر أن الجزار لم يتخلص من الأصول الأكاديمية .. التى تضع الأشياء الطبيعية فى أماكنها الحقيقية .. وهذا لا يحدث أبدا بين الفنانين التجريديين الطلقاء .

وقد اكتفى عبد الهادى الجزار فى تجاربه التجريدية على «لوحة الحامل» بمقاسات صغيرة محدودة المساحة لاتتعدى أكبرها عن ٥٠ x ٨٠ سم عرضا .. أما لوحته «تجريد» التى رسمها بالزيت على سيلوتكس عام ١٩٥٩ وكان حجمها ١٣٠ x ١٥٠ سم فقد قطعها إلى أربع أجزاء متساوية وكان يعدها رسوما تحضيرية لمرحلة غزو الفضاء .. وذلك بعكس ماكان يفعله التجريديون فجاكسون بولوك مثلا قد مدد لوحاته العملاقة المضخمة على الأرض حتى يولى لفنه التعبيري التجريدى الحركى الاتساع والرحابة والحرية ..

وبالرغم من ذلك استمر الجزار يبحث ويكشف وينقب فى تجاربه التجريدية لعله يكتشف هذا المجهول .. والغامض .

.. ولم يترك التجريد نهائيا .. بل كان يمارسه بين الحين والآخر فيما بين لوحاته وداخلها التى يبحث فيها عن الانسان والميكانيكا وانطلاقه فى غزو الفضاء .. تلك المرحلة الثرية التى لم يستكملها بعد أن توقف فى منتصفها .

وكان الفنان عبد الهادى الجزار ذا طبيعة هادئة .. مبتسما دائما .. يتحدث بصوت خفيض .. خافت .. لايهتم الا برواه وصوره الباطنية .. ولأنه لايرضى عن المبتذل .. والرتيب .. والتقليدى .. نراه يفتتح عوالم جديدة دائما .. وكان هذا يتطلب قوة عارمة من العاطفة والحيوية المفرطة .. والذكاء العالى .

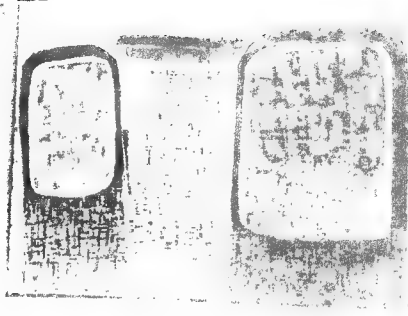
وبرغم حياته الفنية القصيرة التي لم تتعد الواحد والاربعين ربيعاً..
فإن شجاعته الخلاقة جعلته يكتشف أشكالاً ورموزاً.. ونماذج جديدة.. يمكن
أن يشيد عليها صورا تشكيلية عديدة.. لأنه من بين طلائع العمالقة الذين
يعطونا انذاراً مبكراً بعيد المدى.. عما يحدث لحضارتنا.. ففي اهتمامه
بقنون البيئة المصرية الشعبية وجد الشكل وسط التناقض.. وفي غزو الفضاء
وجد الجمال وسط القبح.. وبين ثورة يوليو وجد شيئا من الحب الانساني
وسط البغضاء والكراهية.. وعلى هذا النحو عبر عن المعنى الروحي
لحضارتنا أثناء وبعد تشييد السد العالي وغزو الإنسان للفضاء ورغبته في
السلام

.. ليترك حياة الدنيا في ٦ مارس ١٩٦٦.. لتعيش من بعده أعماله
الفنية تثري بمرلحها المختلفة الحركة الفنية المصرية المعاصرة.. التي
مازالت تعطي ونكتشف في طياتها كل يوم شيئا جديدا لم نشاهده من قبل.

جاذبية سرى على مشارف التجريدية

نشيطه .. دائبة الحركة .. خفيفة الظل .. أعصابها مرهفة ..
لا تستقر على حال ذات تقاطيع دقيقة .. ترى عيونها اللوزية الواسعة
دائما خلف نظارتها السمكية .. تعيش اكثر وقتها فى مرسما ، قلما تجدها
بدون فرشاة فى يدها .. أو ممسكة بإحدى أدوات الرسم .. تجذبها
اللوحات الضخمة لرسمها رغم نعومتها وضآلة جسدها - (من يقوم من
الفنانين بتشديد لوحات ضخمة مثل ملحمة النيل الا اذا كان فنانا
عملاقا)

ولدت جاذبية سرى عام ١٩٢٥ بالقاهرة .. وكانت ترسب فى
مادة الرسم فى السنوات الأولى من دراستها .. إلى أن عشقت تلك
المادة .. التى أخذت اهتمامها إلى أن التحقت بالمعهد العالى للمعلمات
ودرست أصوله وقواعده الأكاديمية حيث أصبح الرسم والتلوين
عشقها .. وملاذها .. وطريقها .. الذى لم تقدر على مفارقتها .. ولا هو
يستطيع تركها حتى الآن ..



لوحة «في بيروت» ١٩٦٨ للفنانة جاذبية سرى

وجدت نفسها بعد تخرجها عام ١٩٤٨ بين أحضان الجو المصرى العام الثائر.. مع زمرة المثقفين من أدباء وشعراء وفنانين.. تعرض أعمالها بينهم.. تتحاور.. وتتفاعل.. حاملة صور التغيير.. والثورة ضد القديم.

وجاذبية سرى كفنانة مصورة لها رؤية فكرية معاصرة.. جعلتها تقف خلف لواء نصرة الطفل والمرأة من أجل إطلاق الحرية النسوية.. وفكها من أغلال التقاليد البالية الباقية المكبلة بها.. كان ذلك من خلال مضمون أعمالها وابداعاتها الفنية المطروحة فى ساحة العرض العام والخاص.. والتي كانت تحمل مضمونا اجتماعيا وحضاريا.. نابعا من لمساتها الإنسانية الرقيقة.. ذات الأسلوب الطفولى التلقائى.

وتفتتح رحاب مشوارها إلى الخوض فى القضايا السياسية والموضوعات الاجتماعية العامة الإفريقية والعالمية. وصار تصويرها

للجنس البشرى.. كإنسان فقط.. ليس بامرأة أو طفل أو رجل فكلهم سواء.. ونمت رؤاها ومطالبها العالمية والكونية (محتوية بين وجدانها المدلول الاقليمي المحلى الخاص جداً بها) .

فى الواقع ان تجربة الفنانة جاذبية سرى على مايزيد على أربعة عقود، حقاً لتجربة رائدة بين أقرانها من فنانات وفنانين من الجيل الثالث.. ففنها أخذ شكلاً مترابطاً.. متنامياً.. خصباً.. وكان صعودها درجات الفن فى إيقاع منظم.. ويدارك واع لم يتغير من البداية.. وفنها لم يحدث به فترات خمول أو سقوط بل هو متطور دائماً إلى القمة .

هذا التطور بدأ بمراحلها الواقعية الاجتماعية فى بداية الخمسينات وتعتبر لوحة «أم رتيبة، أحد العلامات المميزة لتلك الفترة، وسارت جاذبية فى طريقها دون توقف، تتسع خبراتها مع الزمن وتصحح الأيام نظرتها إلى أمور كثيرة، وينضح وجدانها بتجارب متجددة . وكانت مرحلتها الثانية فى الستينات عندما نالت زمالة من مؤسسة «هانتجتون هارنفورد، بكاليفورنيا فى الولايات المتحدة عام ١٩٦٥ - أثناء تفرغها من عام ١٩٦٠ حتى ١٩٦٦ - وزيارتها للمتاحف والمعارض ورحيلها بعيداً بين التعبيرية والتجريدية.. وشدت الطبيعة وجدانها.. فكانت ترى الإنسان ومن حوله الطبيعة ليس لذاتها ولكن لتكملة اللوحة..

ونتيجة للأحداث الإنسانية المحلية والعالمية المتشابكة الدائرة حولها وتدمير حرب إسرائيل المدن الممتدة بطول قناة السويس.. وبعد عبور مرحلة الهزيمة والنكسة.. انطلقت جاذبية الفنانة الملتزمة إلى مرحلتها الرمزية حيث صبت كل تجاربها فى دروب المدينة العريضة تبنى بيوتها



لوحة من مجموعة «الزمان والمكان»، ١٩٨٣، للفنانة جاذبية مري

بين الانقراض.. تنفرط البيوت نارة وتتباعث ثم تتكدس في أحد جوانب لوحاتها.. وكانت هذه المرحلة مليئة باللمسات الساخنة والسريعة وإيقاع الخط في إنثائته وانكساره واستدارته وانغلاقه على أشكال جديدة تنمو وتتوالد في خصوصية وتفرد، غنى بالرموز ومقومات التشكيل.

ومع بداية السبعينات نراها تلقى بنفسها بين أحضان الطبيعة تعايش الصخور فوق الجبال والوديان والرمال بين الصحراء والكثبان

مستوحية من خطوط الأفق اللانهائية الاتساع والرحابة لتشكل مساحاتها اللونية البسيطة المتسعة وسط سكون الصحراء وزئير الرياح فوق الجبال.. غير مهتمة بدقة التفاصيل تنبعث من ألوانها الزاهية حرارة الشرق وشمسه الساطعة وفي خطوطها تتناغم في الأجواء ترانيم إسلامية صوفية.. وكانت تلك المرحلة إلى حد ما شبه تعبيرية تجريدية.. وعلى حد قول الفنانة «يكاد أن يكون حافة التجريد،

وفيما بعد تجاوز الرمزية في أعمال الفنانة جاذبية سرى، تحول الشكل عندها إلى حالة نابضة بالحياة في إيقاع سريع متناغم.. تجبر المشاهد على الحركة في داخل اللوحة دون التركيز على جزئية بذاتها وذوبان الزمان في المكان في حركة ديناميكية متداخلة تنبئ عن الأبدية اللانهائية.. بإحساس عالى التعبير..

وصارت جاذبية سرى أحد الفنانات القلائل الذين انصتوا للغة «التعبيرية التجريدية»، وهى تفتحهم المجهول بجسارة.. جادة وبإدراك واع ويفكر متقد.. تعيش واقعها وتناضل من أجل اكتشافه.. وكان هذا أحد ينابيع تدفق فننها والذي زاد من غزارة إنتاجها.. بالاضافة إلى ذكائها الفنى وغريزتها الانثوية فى المناظرة والجلد.. كل ذلك جعلها تأخذ خطا سلسا ذو حلقات متقاربة.. حلزونية.. إلى القمة.. تحل أكثر للقضايا الجمالية تعقيدا يلمساتها التجريدية الريفية داخل لوحاتها المملوءة بالحرارة والنضج.

ويقول الناقد المعروف إيميه آزار فى مقدمة كتالوج معرضها عام ١٩٩٠ «لقد اتاحت جاذبية سرى لنا الفرصة أن نتابع من خلال اعمالها

خطواتها على الدرب.. وفي الوقت الحاضر، ويكل مامرت به روحها
من تطورات، لتأخذ الفنانة مكانها في المجال الدولي بين التعبيريين
اللاتشخيصيين» .

محمد طه حسين

الشكل .. والقيمة

بعد دراسته فن الخزف والتصوير الحائطي فى كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٥١ ذهب فى بعثة دراسية إلى ألمانيا الاتحادية.. ليحصل على دبلوم (الجرافيك - التربية الفنية) فى أكاديمية الفنون الجميلة بدوسلدورف، ودبلوم (الخزف) من المدرسة العليا للتصميم بكريفياد ١٩٥٩، ثم استمر فى دراسته إلى أن نال درجة الدكتوراه من جامعة كولونيا عام ١٩٦٤ عن رسالته (تاريخ الفن المقارن والآثار).. وعلى ضفاف الراين بين الألمان من سلالة (التيوتون) كان يجرب ويختبر ويبحث فى تراث أجداده حيث وقف أمام فنون حضارته العربية الإسلامية.. المتلائمة مع احتياج وفلسفة المجتمع.. فالفنان الإسلامى يرى الجمال عن طريق القصور الذهبى للأشياء، ووضعها فى قالب بنائى هندسى.. بأسلوب تكررهما واشاعها للأشكال والوحدات من الجوهر الخالد.. كما يسرد الفنان رأيه عن «الشيئية فى الفن الإسلامى، وليس التجريد».

وعاد طه حسين حاملا فوق كتفيه عبء تقديم ثقافة فنية جديدة جمعت شتاتها واكتملت عناصرها ووقفت عملاقة .. منافسة .. إلى رفاقه وابنائها الطلبة ومتذوقي الفنون .. وممارسا لفن جديد وجد له الحلول المناسبة بما اكتسب من ثقافة وتقنية عالية .. مستندا على خلفيته الحضارية الهائلة .

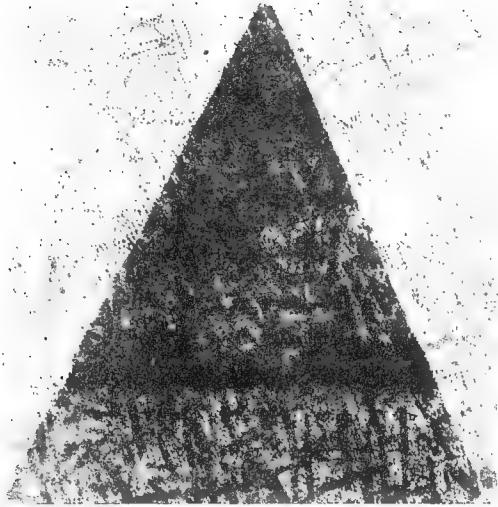
يعتبر محمد طه حسين (المولود بالقاهرة عام ١٩٢٩) من الفنانين القلائل المنتجين بغزارة في مجالات الفنون المختلفة (التصوير - الجرافيك - الرسم - الخزف - السجاد) وعلى مدى أربعين عاما من عمره الفني أقام أكثر من ثلاثين معرضا فرديا خاصا .. بين مصر وفرنسا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا كما اشترك في العديد من المحافل الدولية ممثلا للفن المصري المعاصر.

لقد استوعب الفنان بقدرة فائقة ورؤية حديثة قوانين الفنون البصرية عندما طرق تجاربه المتعددة بروح المغامرة والبحث والاستكشاف وتأصيل أبعاد إنتاجه واستلهامه لثقافته الحضارية العريضة .. فنجد أول الأمر يبنى إبداعاته من أشكال دائرية وبيضاوية ومثلثة تغلب عليها الصبغة الترددية محدثا نوعا من التنعيم الموسيقي الهندسي المحسوب تصميمه بأسلوب رياضي بحت، يرجع في أصوله إلى فن «الأوب آرت» والخداع البصري كما شاهدناه في أعماله المعروضة عام ١٩٦٦ بقاعة اخناتون (شارع قصر النيل) القديمة المتمثلة في لوحة «البقطة» و«التنظيم الكوني».

ثم يتحول طه حسين إلى الأعداد والأرقام العربية (ذات الأصول الهندسية) يبني منها تشكيلاته وإيقاعاته البسيطة معبرا عن حركات ديناميكية تحدها تقسيمات جمالية واضحة .. متلازمة مع قدرة الفنان

الزخرفية وتكراره العنصر الواحد بأشكال متماثلة يتخللها تكبير وتصغير لنفس العنصر الواحد كما فعل فى لوحته «تكوين العدد ٢» التى عرضها فى بينالى فينسيا عام ١٩٧٢ .. ويستمر طه حسين فى خوض تجربته مع الحروف العربية مثل الأرقام .. مكتشفاً ماتحدثه من ايقاعات فريدة ليس لها مغزى سوى ماتتطوى عليه الرؤية البصرية لأبعاد الحرف والرقم والكلمة ومدلولاتها بعد إعادة بنائها وتركيبها بإرادة ومنطق فلسفى تصوفى .. مبدعا من تكوينياتها وايقاعاتها اشكالا متعددة لانهاية لها .. مستخدما التباديل والتوافيق والقطع والحذف والاضافة مع احترامه الكامل لبنائية العنصر الهندسى دون تحريف .. لنجد الرقم هو نفسه دون تعديل فى العديد من أعماله ..

وهذا يدلنا على احساس وعمق وعقلانية الفنان بالايقاعات القريبة من قوانين الطبيعة ويثور هنا تساؤل هام عن مدلول أعماله التصويرية وتجاوزها تارة مع شبه الاجساد البشرية والحيوانية والرموز المستلهمة من التراث كلوحته «الذيل العظيم» ١٩٨٥ وتارة مع الحروف العربية الحاملة لمعانى قديمة مثل لوحة «البسمة» ١٩٨٤ ولوحته التجريدتين الخالصتين «تكوين الأهرام» و «سقارة رقم ٣» التى تجعلنا نفكر فى تلك التراكيب الفنية الدقيقة وتعاملها مع فراغ المسطح الأبيض .. تنحسر فيها الناحية الزخرفية إلى الخلف لخدمة أفكاره الصريحة المحددة .. فهل طه حسين قد انحاز بشكل أو بآخر ناحية الفن التجريدى ؟ .. وتأتى الاجابة من وضع ابداعاته وقياسها بالميزان .. الذى يؤشر بتأرجحها بين التعبيرية ذات اللمسات التشخيصية والرموز التراثية، والتجريدية الخالصة ذات الرؤى البصرية الهندسية . ولكن



«شكل هرمي» للفنان محمد طه حسين

المدقق والمحلل لانتاج الفنان في رحلته يجد أن أعماله بشكل عام تتميز
بثقلها نحو التجريد العقلاني.

ونأتى إلى لوحاته المنسوجة بالتراث الضاربة جذورها في أعماق
وأصالة الشخصية المصرية.. وتكراره عناصره وموتيفاته «وتنقيطيته»
ومثلثاته مع نوع من التردد النغمي المتوالى في القصد والصورة.. فإنه

اخيراً تبذلنا رسائله ببسر دون عناء.. مهما بلغت لمساته من اختلاف
بين القوة العائنية والحساسية المرفقة.. وبالرغم من أنها تقع تحت وطأة
حسابات رياضية هندسية دقيقة.. فهي تحمل أفكاراً فياضة بالشاعرية
المتميزة بالصوفية.. ليس من السهل إعادتها أو تكرارها أو محاكاتها..

فالصفوف المتراسة من الرسوم الدقيقة الأجزاء والبقع التنقيطية
الصغيرة المتكررة تنم عن تعبيرات نفسية مسجلة للحظات ولمسات
بنائية في حركة عفوية.. تستمد قدرتها من التراكم الزخرفية
الموضوعة بثبات وتصميم مسبق فوق بعضها.. كبناء عال يناطح
السحاب.. كما تنم عن انطباعات سريعة.. مفاجئة.. لحظية منعمة
الشكل والقيمة.

إن فن طه حسين يعرض سلسلة من مشاكل الفراغ - اللون -
الحركة - البناء يخدم بها الهندسة الشاعرية للفراغ «المطلق» اللانهائي
لهندسة الكون بمفهوم جمالي يخرج بتلقائية مفرطة من الوعي
الباطن..

.. لتغمرنا بدفئ إنساني عارم.. يربط ما بين عالم الفنان المصري
المعاصر.. وأقصى حدائق العالم الغربي.. عبر الحضارات.

عدلى رزق الله إنه يرسم بالأبيض

تتألق أعمال الفنان عدلى رزق الله بضياء الأبيض الساطع ، الذى هو فى حد ذاته عنوانا للطهارة والصفاء والشفافية والنقاء ودعوة أيضا للتفاؤل .. ويبحث الفنان من خلال تجاربه عن الأبيض الكامل الذى يعكس مائة فى المائة من الضوء الساقط عليه والذى لا يوجد حتى الآن بين مواد التلوين المستعملة .. لأن الحد الأقصى من الإنعكاس ٨٩٪ من الضوء الساقط عليه .. تلك الانعكاسات التى تظهر حيوية الأبيض فى جميع أجزائه ، بالإضافة إلى أن الأعمال المصورة به لا تنفد قيمتها الفنية وجمالها بالإضاءة القوية ، ولكنها تعكس فى جميع الاتجاهات كل الأشعة المستقبلية عليه .. كما أنه يحدد الظلال الساقطة عليه بلون متدرج.

من المعروف أن الأبيض ليس بلون ، وهو أكثر درجات اللون نضاعة ، وتلتقى عنده أطراف جميع الألوان الأساسية ومشتقاتها فى



من مجموعة بلوريات ١٩٩٢ للفنان عدلى رزق الله

الاسطوانة اللونية، .. لقد جعل عدلى رزق الله من الأبيض «لونا» على
بالتة الألوان .. ليلعب دورا هاما وأساسيا فى تكوين البناء الشكلى
لابداعه .. ويعمل له ألف حساب .. وذلك لدراسة الفنان بتمعن
ظاهرتى الانعكاس والانتشار الضوئى الذى صار له تأثير كبير فى تغيير
مظهر اللون عنده .. انه حقا يرسم بالأبيض.

لقد امتلك عدلى قدره التخيل الجامح منذ طفولته فى «ابنوب
الحمام» أسيوط، عندما كان يتلمس الأوراق الجميلة المفضضة المزينة
بالزهور بين دروب «شق السوالم» المغلق على أهله .

.. وفاجأنا ببزوع خيالاته المرتبطة بأحلام الطفولة وأساطيرها
فعبّر بصدق عن هذا العالم السحرى .. ومعجزاته التى لا يمكن أن

تتحقق الآن إلا فى الحلم .. ويعد أن تفجرت بدابيع الخيال والأحلام
التي شاهدناها ونشاهدها فى إبداعاته بعد تفرغه النهائي لـ شيطان الفن
.. المالك لنفسه وحياته فى «كنج مريوط» .

فالواقع عند عدلى رزق الله يمتزج بالخيال والحلم والأسطورة،
والطبيعة فى وجدانه ليست مجردة نراها وننلمسها .. إنه يحورها
ويحللها ويبحث عن أصولها ويدقق فى جزئياتها .. ويحولها إلى أشياء
جديدة لم نشاهدها من قبل .. القواقع .. الورود .. زهور المحاياه ..
البدو .. الصعدييات .. الثنائيات .. بللورات .. كلها توالدت فى رحم
تأملاته .. لندرى مئات الصور بين الواقع والخيال .. ومغلقة بالغموض
.. الذى يجعلك تبحث وأنت تتحاور مع فنه .. إلى أن تكشف مدركات
وعيه ويصيرته التى تعبر بنا حدود الزمان والمكان .. إن لغة الفنون
البصرية فيها من خيال وأحلام وأساطير ورموز ، ومفرداتها غزيرة
ومكوناتها تجعل الألوان أكثر دسامة ، وحدودها لانهائية وتلتصق
صورها فى العقل المدرك والباطن للبشر ، ولا يمكن لأى لغة من
اعطاءها حقها فى الوصف والاحساس والوجدان أكثر من التأمل
والروية المباشرة ..

وبالرغم من أن أعمال الفنان عدلى رزق الله تأخذ شكلا عقلانيا
معبرا بشخصه وأشكاله العضوية عن عالم يرتكز على «الشكل
والمضمون» محاولا أبدا تحقيق التوازن والتناسق بينهما .. «لا يمكن
انتزاع أحدهما عن الآخر ولا توجد حدود فاصلة بينهما» كما قال الفنان
فى معرضه «الوصول إلى البداية» عام ١٩٩١ .. إلا أن فراشات خياله
المعلقة فى فضاء كونى لانهائى .. والورود البيضاء النابتة براعمها



إليها، ١٩٩٢ للفنان عدلى رزق الله

وسط حقول أحلامه المنبسطة اللامتناهية ، كل ذلك يضعه على عتبات
التجريد .. أراد .. أو لم يرد ..

وخطوطه إذا جاز التعبير .. نجدها ليست بخطوط تقليدية معروفة
مرسومة بسمك تتخذ مساحة .. بل جميع خطوطه إيhamية يحدها
الضوء الأبيض مع التحامه بالألوان فى درجاتها الداكنة .. أو نهايات
الظل مع النور .. أقول أشكاله ولا أقول خطوطه ، تحمل نوعاً من
الطراوة والليونة والطراوة .. ينتج عنها أقواس ومنحنيات عضوية
للأشياء والكائنات .. فكل شئ فى إبداعه فيه استدارة .. لا يستخدم
الخطوط الحادة الصريحة .. إلا فى أطر صوره ولوحاته ، وإذا احتاج

لأشياء داخل العمل تأخذ أشكالاً مستقيمة .. وهذا نادراً ما نلقاه ..
نجدها تموج برعشة غير محدودة بنهايات تجذبك لما هو مستدير ..
وغالباً كل شيء يمثل بالأقواس وظلاله تؤكد تكررها وانبعاجها وبروزها
من فوق الشكل العام وانزلاقها بانحناءات إلى أعماق المجهول .. يتخيل
فيها أحد الأعضاء أو أطراف الجنس البشرى أو أى كائن حتى آخر
كجناح فراشة أو قلقة حبة قمح .. أو ورقة زهرة .. يبهج الرائي بجمالها
كالقمر فى استدارته .

وإذا لامسنا أنغام ألوانه المتباينة والمتوافقة فى اتساق الموضوع
ياحماس ورهافة تكاملية محسوبة مع الأبيض نجده مستخدماً
«اقتصاديات اللون» فى مجال صبغات الألوان المائية واقفا عملاقاً فى
صف أساتذة المائيات بموهبته ونكاته .. متخوفاً على نفسه لتصير ألوانه
البراقة .. اللامعة .. البلورية مشعة الضوء خارج الأسطح التى تغطيها
متجاوزاً الظلال وعممة المكان .. تذوب فى الخيالات والأحلام ..
مشعة بذريات الضوء والضياء والبهجة .. حاملة نسمات بزوغ صباح
مشرق .

القسم الرابع

التجريديون الجدد

عبد الرحمن النشار

كمال السراج

فاروق حسنى

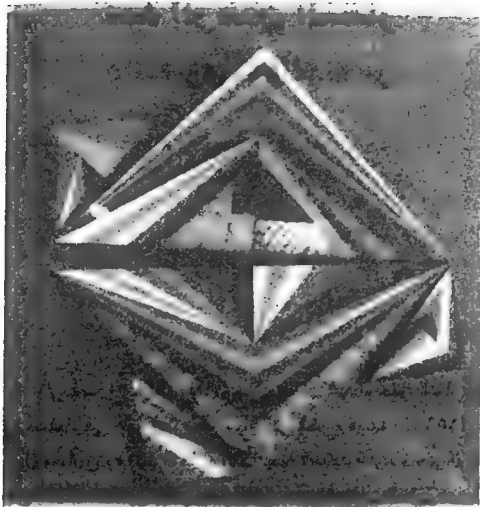
مصطفى عبد المعطى

نعيمه الشيشينى

عبد الرحمن النشار والعضوى .. والهندسى

كان الصراع القائم داخل وجدان الفنان عبد الرحمن النشار يدور بين ما تلقاه فى كلية الفنون الجميلة التى تخرج فيها عام ١٩٥٦ من أصول وقوانين وقواعد الدراسة الأكاديمية التقليدية التشخيصية، على أيدى اساتذته حسين بىكار وعز الدين حمودة وعبد العزيز درويش، ومدرسته النظرية التربوية التى كانت تتبع أحدث أساليب التجريب فى إجازة ابتدائها للقيام بالمهمة التعليمية .. حيث انضم إليها النشار وصار أحد أعضائها المجددين ، يختلف ويتفق ، يتحاور ويجرب .

وكان للفنان مصطفى الأرنؤوطى الدور الكبير المؤثر فى هذا الصراع .. وفى تحول النشار خطوة خطوة نحو التجريد .. ففى معرضه الخاص الخامس عام ١٩٦٧ شاهدنا زيادة فى عدد لوحاته التى تميل إلى التجريدية ، وكتب عنها الأرنؤوطى فى تقديمه :



«الهندسى والعصرى» للفنان عبدالرحمن النشار

«إذا تأملنا الأعمال الفنية فى معرضه هذا ؛ لوجدنا تراكيب غريبة من الأشكال والألوان ، ترمز أحياناً إلى كيدونة ذلك الكرنفال اللاشعورى العجيب الزاخر بالصور والخبرات السابقة ، وأحياناً أخرى إلى إشراقة الأمل التى تلوح فى أفق الانسانية بانتصار قوى الخير انتصاراً حاسماً ونهائياً على جحافل الشر عدوة الحياة .. ثم نجد بعضاً

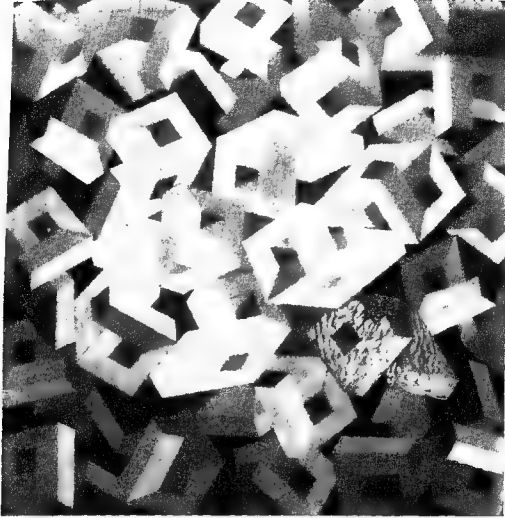
آخر من التراكيب الفنية وقد عبرت عن الالتقاء الوجداني والارتباط الوثيق بين الفنان وبين بيئته التي تأصلت فيها جذوره الفنية .

وتعتبر لوحته «مأساة القدس» الفائزة بجائزة التصوير الزيتي الأولى في صالون القاهرة عام ١٩٦٨ آخر لوحاته الشخصية للجور إلى تجريدياته الهندسية أثناء تفرغه الفني .

وذهب عبد الرحمن النشار إلى المجر ليلتحق بأكاديمية الفنون الجميلة ببودابست عام ١٩٦٩ . وكانت «الواقعية الاشتراكية» أسلوب كل الفنون والآداب هناك .. وأثناء دراسته جاء فيكتور فازاريللي المجرى الأصل إلى بودابست في احتفال كبير ، لما حققه من شهرة عالمية ولاكتشافه نظرياته البصرية في اللون والهندسية التجريدية ، حيث اقيم له أنضم معرض شغل جميع القاعات بالمتحف القومي بأدواره الثلاثة ، وقد أثر هذا المعرض في وجدانه وأكد ميوله إلى جانب التجريدية .

لقد وجد عبد الرحمن النشار في «المربع» - المعروف بأنه أحد الأبعاد الهندسية في المعرفة الإنسانية - لغة تعبيرية متواصلة .. متجاوزة حدود الزمان والمكان .. وكما كان المربع لدى اليونان يرمز للأرض والعناصر الأربعة (الماء - الهواء - النار - التراب) .. فالمربع عند العرب أيضا لا يعرف السكون ولم يفرقوا بينه وبين المكعب والرقم الرباعي .

ولم يترك النشار المربع يسجله على حاله بل جزأه إلى مربعات داخل مربعات ، شاغلا الفراغ البصري بمربعات متساوية ومختلفة ، متباينة ألوانها ومتناقضة أحيانا ، تظهر أشكالها الداخلية في أشكال



«منظومة رقم ١١، للفنان عبدالرحمن النشار

محدبة أو مقعرة نتيجة تواصل أقطارها أو اختلاف درجات ألوانها .. واستمر تجريبيه وتوالد عناصره إلى أن توصل إلى تعقيدات «شطرنجية»، تداخل فيها الإدراك الفراغى بين الشكل والخلفية، .. لتدرك عين الراى حقيقتين متناقضتين .. تميز ما بينهما من متناقضات متبادلة .. بين الأماسى والخلفى ، الزائد والناقص ، الضوء والظل ، العلوى والسفلى .. التى أوحى للفنان برفع وإبراز المربع عن أخيه التوأم من

زواياه الأربع .. أو زواياه المتجاورة أو المتقابلة .. وهذا تبديل حال المربع الفائز واختلف عن المربع البارز في زواياه .

.. ولم يقف الفنان عند ذلك الحد بل جعل تلك المربعات المتكررة والمتشابهة في نسيج اللوحة تلحى وتنفوس .. تذكرنا بالمقرنصات المميزة للعمارة الإسلامية .. كأنها ثريات معلقة في السماء عجنّت ونحتت من النور ، لا تكاد العين أن تفرق بين المقعر والمحدب .. بين الصالب والموجب .. بين النائي والغائر .

ولنقف عند أشكاله الهندسية التجريدية الصارمة التي حققت نوعاً من التناغم لعلاقات الأجزاء المستقيمة ... وتجنب فوضى عدم الانتظام .. ليضفى على عناصر بناء الصورة درجة من درجات التكامل والاتساق .. ولم يشأ عبد الرحمن النشار تكرار تلك العناصر والدخول في حلقة دائرية مغلقة .. فترجم الأشياء الطبيعية الموجودة في الخلية الحية الناشئة على الأرض وفي الهواء والماء . والتعامل مع أعضائها الرخوة .. الهلامية التركيب .. وعمل بفرشاته كما يعمل الجراح بمشرطه في إزالة الأنسجة والأغشية الحامية لتظهر بوضوح العناصر العضوية ذات الأسطح اللامعة الناعمة ، أو ذات اللمس المائي اللزج .. وبذلك تم في لوحاته التزاوج بين العناصر الهندسية والعضوية ليشكل هذا النسيج المتراعى الأطراف بجميع أبعاده محاولاً الموازنة بين التراكيب الهندسية والطبيعية العضوية ليحقق وحدة معمارية متكاملة .

ويصنع النشار لوحاته محددة طولاً وعرضاً مع إيجاد بؤرة مركزية داخلها تتحرك حولها الأشياء .. إلا أن المتأمل فيها يشعر بإشعاعها للجهات الأربع منتشرة في وميض متناوب يجمع بين حرية

الشكل والتدفق الهندسى .. فالبؤرة المركزية تعبر عن الجوهر الذى يرسل الأشياء كلها .. وإليه ترجع جميع الأطراف .. مطابقاً للنظرية وفلسفة للفن الإسلامى المتمثلة فى النظريات الكلية للأشياء ، والتكوينات الهندسية الإشعاعية التى تنطلق من الجوهر الواحد .. لتعود مرة أخرى إلى الجوهر الواحد .

وحينما يناهز عبد الرحمن النشار لابداع لوحة جديدة .. تبدأ عنده عملية ولادة روحية .. فالضرورة الباطنة التى تملى عليه الإنتاج .. تقتضى الكثير من الاستعدادات النفسية والعقلية والفنية ، وحشد شتى أجهزته الشعورية والعاطفية والإرادية .. بما فيها مهنته وصنعه وذوقه العام ووعيه الشخصى للمشاكل الجمالية ... وما يكاد أن يمضى فى عمله الإبداعى حتى يصبح هو نفسه مجرد أداة فى يد تلك القوة الإبداعية التى تسكنه ، التى تعد وحدها مسئولة عن ذلك اللحن الروحى الضرورى لتحقيق الابتكار .

كمال السراج

وأبجدية دس،

الفنان كمال السراج من الفنانين المعروفين ببداياتهم المستقلة التجريدية، فمئذ الستينات وهو يبحث بين دروب الفن عن نفسه وشخصيته المستقلة .. فكان دائب رسم الاسكتشات السريعة التي تعتمد على الخطوط المتحررة المنطلقة من حركات دائرية ومنحنية أو مستقيمة .. ومسطحات لوحاته كانت تشغلها خطوط متتالية ومتجاورة أو مشعة في جميع الاتجاهات وذلك من مركز بؤرى محدد .. يدور داخل تشكيلاته التجريدية باحثا عن فلك وجدانه المخلق في الفضاء بين النجوم والكواكب والمجرات ، أو على سطح الأرض بين الوديان والجبال والصحراء أو في الكهوف للمتشعبه المظلمة .. أو في أعماق البحار بين النباتات الهلامية والحيوانات الغريبة في القاع.

إن السراج لم يقتنع بما في الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، وإنما هو يتجه ببصره في معظم الأحيان نحو تلك



«شكيل على حرف (من)، للفنان كمال السراج»

الجوانب الناقصة التي مازالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلفها من جديد .. وكان ما يهيمه مما حوله في الطبيعة ، انما هو ما فيها من جوانب خفية مشحونة بالصبغة الوجدانية ، أعنى ذلك الخاص من أبعاد الواقع المجرد الذي لا ينكشف إلا للحساسية الوجدانية ، ومالم يفصح عنه الإدراك الحسى الا بصورة غامضة مهوشة ، وماغاب كله عن المعرفة العلمية الموضوعية فى الاشكل واللاموضوع . إنه لا يريد ويأبى أن يكون محاكيا أو مترجما أو ناقلا للطبيعة .

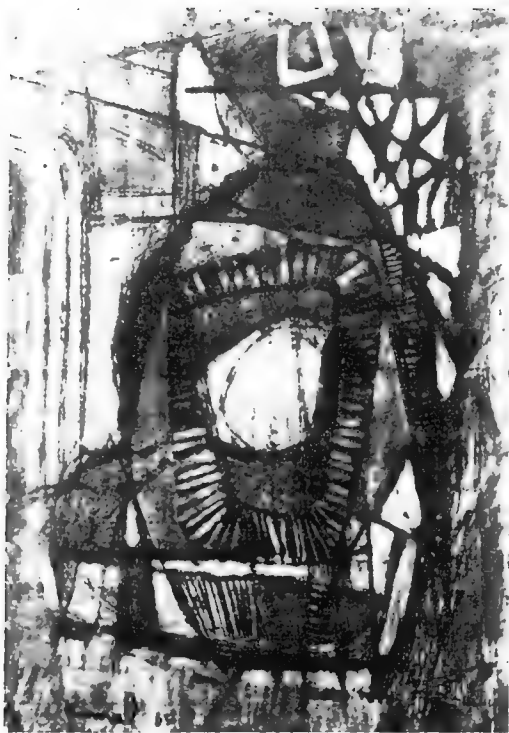
ولم يكف الفنان بالبحث فى الشكل والخط ولكنه أخذ يجرب ايضا فى الخامة من أحبار وألوان وأقلام ملونة وفى بعض الأحيان يدخل قصاصات من الجرائد القديمة على لوحاته بحيث لا تحمل

مدلولا خاصا بل ليستكمل بها بقعة تعمل على الإئتران المعمارى العام..
وفى مرحلة أخرى كان يشرك مع أصباغه خامات أخرى ذات بريق
ولمعان غير ملمسها الخاص، ليصنفى على الإحساس العام أبعادا تعجز
الأصباغ عن تحقيقها.

وسافر كمال السراج إلى إيطاليا .. ليزيد ثقافته ورؤاه الفنية
بأحدث ما توصل إليه الغرب وإدراك الجديد عن قرب ، ويأتى إلى
القاهرة عام ١٩٦٧ حاصلا على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بفينسيا
فى فن التصوير الزيتى . ومحتضنا الحرف «س» بين جوانبه .. هذا
الحرف الهجائى العربى .. الذى يمثل أول حروف اسم الفنان .. ليجعله
تيمة مصاحبة أو كعنصر «رمزى خاص» شارك فى جميع لوحاته التى
نعرف عليها بتلك الخاصة بين أقرانه .

يقول السراج عن اختياره لهذا الحرف : « اخترت الحرف «س»
من بين الحروف الأبجدية العربية لتكوينه الفنية الإنسانية وشكله
الجمالى المركب المملوء بالحركة .. وكانت فكرتى فى أول الأمر هى
البداية باستخدام هذا الحرف كلفة تشكيلية فى أعمالى .. وذلك من
خلال إحياءاته المختلفة .. على أن يتبع هذا الحرف .. حروف أخرى
بعد فترة من الزمن » .

ولكن الفنان استمر مع حرف «س» ولم يتركه بل أكدّه كلعبة
جمالية تتداخل مع مساحاته اللونية المحددة .. يتكرر .. يتدوع ..
يتشابك .. يفترق .. يتعاقب .. ينفرد .. يتبدل .. ويتغير أساليب
صياغته ليس كأحد الحروف الهجائية العربية ذات القواعد الخطية
الصارمة .. والقوانين الهندسية المحسوبة «بالنقاط» فى شغل المساحة



تجريد، ١٩٦٥ - للفنان كمال السراج

والفراغ .. كما درسناه وشاهدناه عند أساتذة الخط العربي في مصر وأنحاء العالم الناطق بلغة «الضاد» ، ولكن بصورة مختلفة تماما .. فنشاهده مقوليا أو متسابة خطوطه ومنحنياته بشكل محور .. أو خاضعة سنونه « أو أسنانه، للشكل الجمالى العام .

وقد قاده ذلك إلى تنظيم هندسى فى أحد مراحل استخدامه الأولى إلى ما يشبه اللعب المنظم على السطح ذو البعدين ، إلى عناصر زخرفية ، تتبادل وتتقابل وتكرر والتي لم تستمر كثيرا لإدراك الفنان الواعى .. وأخذ فى التحرير بما يقتضيه البناء لأعماله المجردة ، وجعل منه فيما يبدو كأننا حيا هلاميا ، مسقطاً عنه إمكانية قراءته كحرف هجائى ذا مدلول .. مستفيدا فقط من أشكاله التشريحية الصانعة للأقواس والدوائر ، عاكسة ديناميكية وحيوية ، تقترب وتبتعد وتشف وتطم ، تبرز وتختفى فى نسيج مترابط .. تبدو فى تشابكها مع الخطوط الكثيرة المغزولة والمعلقة فوق بعضها كأنها فى صراع من أجل خلق بؤرة أو نقطة مركزية جاذبة يلتف حولها البصر متتبعا لتلك الخطوط السريعة والأشكال المتناوية .. المنتهية عن المركز البؤرى موجيا بنوع من الديناميكية العنيفة تارة والهادئة فى أخرى ، والتي تجعل المذاق العام لإنتاجة متنوع دائم الحيوية والنشاط .

ويقول عنه الفنان الناقد حسين بيكار : «يتقدم كمال السراج بكل جرأة وثقة ، يتحدى العجز والقصور ، يتحدى الذين يقولون بإفلاس الخيال ، ونضوب معين الإبداع .. وليثبت بمنطق قوى صارخ وواضح أن الثراء ليس فى غزارة المحتوى ، ولا ضخامة اللوحات ، ولا طنطنة الموضوع ، ولا فى انتفاخ الشعارات .. بل هو فى كيفية التناول .. تناول أشياء بسيطة وتقديمها بمنتهى الذكاء ..

فاروق حسنى الوزير العاقل .. للتجريدية

اعتقد أنه الحدث الأول من نوعه فى تاريخ الحكم فى العالم .. أن يتجرب أحد المناصب العليا فى الدولة .. فنانا رساما شابا .. هذا ما شاهدناه هنا فى مصر .. عندما اختير الفنان فاروق حسنى وزيرا للثقافة عام ١٩٨٨ .. وكان هذا المنصب السياسى بالدرجة الأولى سببا فى هجوم عدد من المثقفين بشكل عام .. ولكن ما حققه من انجازات عظيمة فى صبر وأناة فى مختلف الفنون والآثار .. جعل وجوده فى هذا المنصب مفيدا وناظما أكثر من غيره ..

لقد بدأ فاروق حسنى رحلته الفنية .. بانفتاحه على الثقافة الغربية .. لشغله لبعض المناصب المتعلقة بالثقافة وتمثيله لمصر فى باريس وروما أكثر من ثمانية عشر عاما متواصلة .. واختياره الفن التجريدى كمنهج .. والخوض فيه إلى أقصى درجاته العفوية .. وهو الفن



«تكوين» للفنان فاروق حسنى

الحركى، أو التعبيرية التجريدية، التى سادت مدرسة نيويورك بعد الخمسينات من القرن العشرين .

والحقيقة التى لا تدعو إلى الشك أن الفنان فاروق حسنى يتميز بجرأة تجريدية تلقائية دون تخطيط سابق للصورة ، فإذا ما بدأ عملاً فنيا يطلق لخياله العنان .. واضعاً بقعه وخطوطه بكل بساطة على سطح لوحته البينضاء ، يشغله كله بعفوية .. أو يبقى شيئاً منه .. لاكتمال رؤياه فى لحظتها .. فأغلب أعماله وليدة الصدفة ليست لأفكار موجهة .. أو تفكير منطقي .. لكنه فن ترك الأشياء تأخذ مجراها .. إنه فن تجريدى آخر .. يسبغ عليها روحه التى نشعر بها فى جميع لوحاته .



«التكوين»، ١٩٨٦، للفنان فاروق حملى

كل لوحة من أعمال فاروق حملى تحوطها نغمة توافقية بعيدة عن اللوحات التى تمت قبل ذلك .. والتى يتم بعدها .. والتى سوف تتم مستقبلا .. فكل لحظة راهنة .. تتوهج بنوع من الوجود .. لا يحدده الاحساس المادى بإطار محدد .. فهناك لوحة توحى بنغمات بطيئة فى حركتها كسوناتا على البيانو لشوبان .. وأخرى جزء من كنشرتو سريع لفاجنر .. وأخرى سيمفونية كاملة الحركات لبينيهوفن .. فكل لوحة ما هى إلا ومضات تعيننا على المعرفة .. التى تسمو على الإدراك المادى .. واللغة العادية لقواعد وقوانين التشكيل .

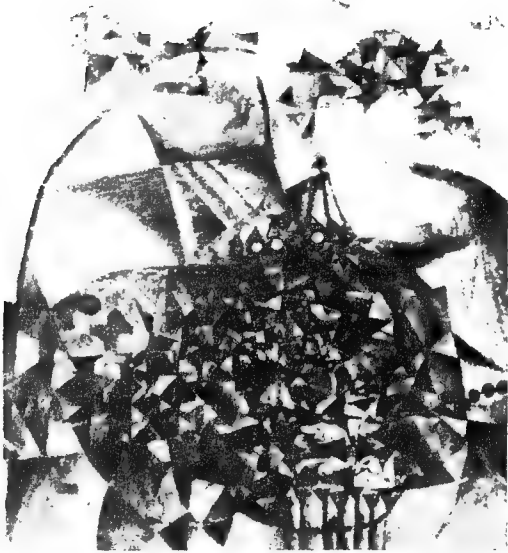
ولكن كل أعماله بل جميعها يربطها خيط رفيع من الروح والوجدان وأحيانا لمسة خط .. أو تيمة لون بعيدة ، أو بقعة من أصباغه أو بما يجيش بها حياته من عواطف وأحاسيس لحظية .. وبما اختزنه داخل عقله الباطن من تراث وأصالة أجداده العظام .. يعطى بالقدر اليسير لتتطبع آثارها على صفحة الخيال فى شفاافية ووضوح .. فى كل

مسحة من أشكاله التلقائية في ظاهرها العشوائية .. ولكنها تحمل بين
طيات أشكالها والوانها تعبيراً صادقاً .. مثيراً .. يبعث على الدهشة
والاهتمام .. والإبهار .

مصطفى عبد المعطى والحلم .. والمنطق

عندما عمل الفنان مصطفى عبد المعطى مديرا للأكاديمية المصرية فى روما عام ١٩٨٨ ، تفتحت مسامه ، وانفجر تفكيره ، وزاد إدراكه ، وتلوت ألوانه بين الجرأة واقتحام المجهول ، وصارت هناك مرحلة جديدة فى تطور فنه إلى الأمام وزاد خياله نضجا .. مما جعله يتمسك أكثر بمفرداته ورموزه التى أخذها فى جعبته ضمن الأشياء العزيزة .. ولم يترك شيئا منها فى مصر .. يعود إليها .. لكن يتذكر أصوله دائما .. يصيغ منها ابتداعاته .. التى شاهدنا بعضها عام ١٩٩٣ فى المركز الثقافى الإيطالى بالقاهرة .

بيد أن الإنسان ابن المكان والزمان .. ولذا فإن فن عبد المعطى .. ملئ بكل ما فى بلده .. من سماء صافية واسعة .. وبحار تحف شواطئها الممتدة شمالا وشرقا .. وصحراء شاسعة تمثل أربعة أخماس مساحة كل مصر .. كل ذلك يتلاحم عموديا مع خط الأفق الصريح



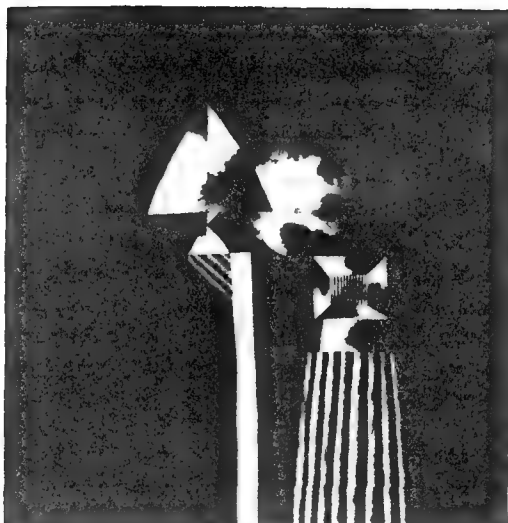
«المثلث في تركيب نشيط» ١٩٧٧ للفنان مصطفى عبدالمعطي

البسيط المستمر .. والذي أكدده الفنان دائماً في أغلب لوحاته يعطو أو ينخفض أو يتلاشى بشكل حاد قاطع مع جوهر المنظر العام .. أما مساحات ألوانه المسطحة الواضحة .. الناعمة والنقية - (المتميزة بخامة الوان «الأكليرك»، المبتدئة التي تعاون الفنان في السرعة والجفاف

والبريق والصفاء) - فالمساحات الخضراء الزيتونية تعبر عن أرض مزروعة مثمرة والمسطحات البنية الداكنة عن أصل الطمي المصري قبل الإنبات .. والزرقا العميقة للبحار .. أما سماواته فهي واقعية في ألوانها تميل تارة إلى الرماديات أو الأزرق أو إلى الألوان الساكنة في الظلام الدامس .. فهو لا يرسم قط عالما بعيدا .. إن غوامضه تتعلق بالآن .. في جيب المعلوم المألوف أو اللامرئى عند متعطف الزمان والمكان.

ومنذ مراحل مصطفى عبد المعطى الأولى عام ١٩٥٨ وتجاربه مع زملائه سعيد العدوى ومحمود عبد الله التجريبيين ، تداخلت وتشابكت وامتزجت مفرداته ورموزه : المثلث والمربع والدائرة في أشكاله التجريدية والتي نراها في لوحاته «المثلث في تركيب نشط» و «تنظيم هندسى رأسى» و «نشاط ديناميكى» .. وفى عام ١٩٧٠ وضحت وتأكدت تلك الرموز في لوحاته تحت اسم «فضائيات» (الصمغت واللامنتهى وتماس أبعاد مع الإحياء بخط الأفق وهو ما شاهدناه في بينالى الإسكندرية الثامن .

وأخذ مصطفى عبد المعطى بعد ذلك يحرك أشكاله الهندسية في أعماق اللوحة باستخدام التظليل والبعد الثالث في المنظور .. فوجد المثلث يستقر على قاعدته أو على أحد أطرافه المحدبة .. ويتحول إلى هرم سامق أو مخروط ملفوف .. والدائرة تخرج من حيز الخط الدائرى إلى الشكل الكروى بأنواعه الكونية الملموسة وغير الملموسة .. وهكذا المربع إلى مكعب أو أشكال محدبة أو مقعرة .. أو للأطر التي لازمتها طويلا وكررها في أعماله .. فالإطار يمثل المكان الواقعى لتحديد الصورة ووضعها في داخله .. ولكنه المكان الخيالى للخروج منه أو التعمق داخله إلى عالمه اللامرئى.



«تكوين» ١٩٨٩ - الفنان مصطفى عبدالمعطي

إن لوحات عبد المعطي كاستثناء .. زينة مرئية دافئة .. نرى فيها كل ما فى الطبيعة من انتشار حالم .. وما أصعب الوقوف وحيدا بين أفكاره .. حتى تخرج رؤاه وأحلامه .. من داخل إدراكه العقلانى .. ووجدانه الخيالى .. والمتمعن فى صوره يجد تلك الحقيقة .. التى تعنى

التفكير فى الأشياء الكثيرة بين الزمان والمكان .. والخيال والواقع ..
والحلم والمنطق، الذى اتخذته عنوانا لمعرضه فى روما عام ١٩٩١
كإشارة للعصرين الأساسيين فى فنه .

ونرجع إلى رموزه وعناصره ثانياً لنجدها تتجمع وتتشابك ثم
تتفرق وتتباعد كأنها قطع الشطرنج تتحرك فى مربعات محددة
محسوبة أو متناثرة فوق الرقعة بقلقائية .. تمتُ بصورة أو بأخرى إلى
قواعد وقوانين اللعبة التشكيلية . أو كما قالت الناقدة الإيطالية دكارمن
سينسكالو : « ومن الوهلة الأولى فإن الانطباع هو الدخول فى لعبة
الترايبز، فاللاعب يقذف فى الهواء بأشياء هى إشارات عقلية مترجمة
إلى أشكال هندسية تجرى الواحدة خلف الأخرى ، أو تتوالى على
اللوحة فى توازن غريب وتكوين متنوع ، . وهنا نرى مصطفى عبد
المعطى يحرك مفرداته بإيقاعات موسيقية ودقات متوافقة .. مستخدماً
جمالياته .. ونسبه .. وتجربته .. وتقنياته .. وهنا يكمن اكتشاف
تصوراته أثناء رؤيتها لا بالعين فقط .. ولكن بالعقل .. لإضفاء مغزى
لما نراه .

إن اهتمام عبد المعطى بنقط الارتكاز والتوازن يجعلنا نهتدى إلى
العقلانية الهندسية التجريدية فى أعماله الممتدة فى الفراغ المحيط
بأشكاله الهندسية .

أحمد فؤاد سليم

واختراق جدار الخيال

«سليم، كما يوقع لوحاته فنان نشط.. غزير الإنتاج.. صنع حياته بنفسه.. ترك دراسة القانون.. ليصير أحد المؤثرين في حقل الفنون.. دائم التعبير بصوت عال عما يجول بخاطره.. آراؤه صريحة.. واضحة.. وأيضاً جارحة في بعض الأحوال.. بعيداً عن العواطف.. عندما تراه دون تجعل.. خالفاً قناع الجدة والرزانة.. تجده شخصاً آخر طيب القلب.. قلق متوتر.. تغلف وجهه مسحة من الحزن.. إنه أديب وشاعر وفنان كيان إنسانى معاصر.

التقيت به في معرضه الخاص الأول عام ١٩٦٢ في آتيليه القاهرة.. وقد اختار بنكوينه المستقبلى المتمرد.. تيار الحداثة.. يسبح بين أمواجه العاتية، وزاد تعرفى عليه عندما صار مديراً فنياً للمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى (١٩٦٨ - ١٩٧٤) وبنكاء مطرد، وحركة دؤوبة جمع حوله العديد من الفنانين والنقاد والأدباء.. زادوا كماً وكيفاً.. حين

شيد أول مسرح تجريبى غير رسمى (مسرح المائة كرسى) بنفس المركز..

بدأ الفنان أحمد فؤاد سليم (دمياط ١٩٣٦) طريقه الفنى بقرض الشعر وجاء شيطان الفن ليختطفه ويستحوذ عليه فن التصوير تماماً.. كان ذلك فى منتصف الخمسينات.. محاولاً تعلم الرسم والوقوف على قواعده وقوانينه وأسراره.. وعندما اختط أول لوحاته لم يشأ أن يدرس الفن على صورته التقليدية.. بل بدأ فى تحطيم أصنام الكلاسيكية.. متأثراً بعالم الفنان الكبير سيف وانلى.. عنما تعلق به فى البداية.

فى منتصف الستينات لمحا التفتح والإشراق على الرموز والأساطير الشعبية تتخلل أعماله والتي استقاها من التراث حوله.. تتوزع عناصرها متصلة أو منفصلة.. لتفقت هاربة بالزخارف والألوان البهيجة.. عندما بدأ يتخلص من تأثيره بسيف وتجاوزه عندما وضع أسلوب سليم الخالص وذلك ما رأيناه فى معرضه الخاص الثالث عشر الذى أقيم فى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٧٠. كما كانت تداعبه الأفكار التجريدية فيما بين أعماله التشخيصية..

وبدأ أحمد سليم يعزف على اللون الواحد بدرجاته ومشتقاته وعلاقاته الرمزية والفلسفية والنفسية.. ثم تتطلع إلى التناقضات والتباينات اللونية والتقائهما وامتزاجها.. وإن اختياره لتلك المعالجات الفنية كان فى إطار رمزى ينحو إلى التجريد. والمتلمس لتحولات الفنان المتدرجة من التشخيصية إلى اللاتشخيصية.. يجد أن دلالاته فى تلك المرحلتين متشابهة فالمساحات التى كانت عن موضوعاته البسيطة قد

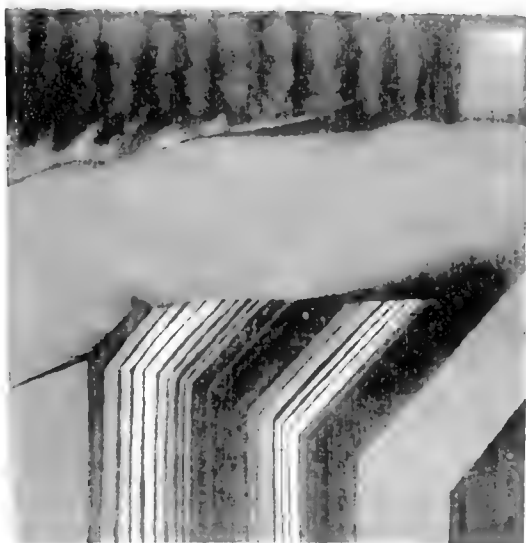


من مجموعة «الطيّران» للفنان أحمد فؤاد سليم

تكلفت وظلت تحمل نفس المضمون وشاهدنا فى موضوعاته التى كانت تحتفظ بخصوصيتها تتصارع فى سبيل الاندماج فى كل المحيط .. كان يحطم كل القوالب والرموز ليكتشف له من بين أشلاء وإجزاء عناصره استلها مات بذائية جديدة .. لكى يجسد من المعانى التعبيرية معانى كونية لم تكتشف من قبل .

وفى رحلته الآتية التى نشأها حولنا نجد أن الفنان سليم قد اخترق جدار الخيال والأفق محدثاً دويماً وتصادماً هائلاً .. لينتج عنه تصدعاً مثيراً .. نشعر به فى لوحاته الأخيرة . وفيما بين قنامة اللون ونضارته نرى وحدات متكررة فى أشكال غير متشابهة - إلا فى أسلوب التناول والتفاعل - تتماسك وتتداخل فى صلابة الجرانيت المصرى الضارب فى الحمرة .. تطوه باللورات ذات أسطح ماسية متدرجة ألوانها فى منظور خادع إلى أعماق شق خليج العقبة المنحدر بقسوة إلى القاع . محددة تشكيلاته ما بين الخيال والحقيقة والعلوى والسفلى .

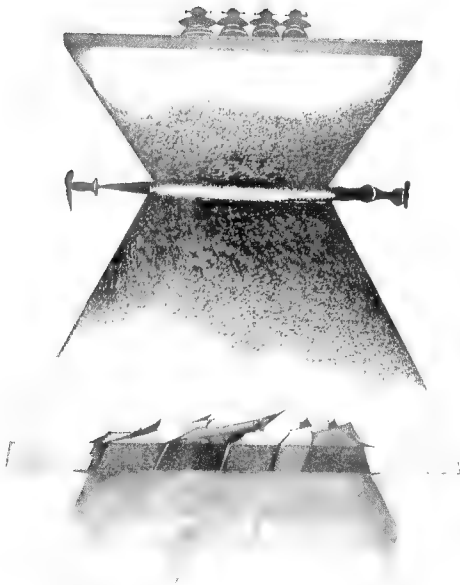
وفى عمل آخر يحلق بنا فى جو مشبع برطوبة السمات الباردة الملامسة لأطراف الأعلى من جبال سامقة . تحوطها الألوان القزحية فى بنائية دقيقة .. بأقواس حادة دائرية قاطعة محددة أجزائها بخطوط سوداء سميكة .. مؤكدة القيمة الشكلية فى ثقة وصراحة .. بقدر قوتها وصلابتها بقدر شفافيتها ورقتها .. وقد ذكرتنى أشكاله الكريستالية المتشعبة بالشظايا ومسطحاته التى تقرب من شفرات ورقائق الصلب الحادة المتلاصقة .. والمديبة .. التى ليس باستطاعة كائن حى الاقتراب منها خوفاً من ملامسة حوافها الجارحة .. يحيطها من أعلى وأسفل



من مجموعة «التحول» لفنان أحمد فؤاد سليم

حجمين مستطيلين هندسيين ذات بعد منظور إيهامى فى الأفق
يحتويان أغلب الكيان البنائى السيمترى للعمل تحول حواف طبقات
الشفرات الحادة دون تطابقهم.. فى تلك اللوحات الأخيرة نرى مدى
تخيل سليم لأعماله التجريدية ذات الأشكال الهندسية وملاءمتها مع
العصر من زاوية رؤيته التشكيلية.

والفنان أحمد سليم يحترم المشاهد ويعطى له اهتماماً خاصاً وتقديراً
خالصاً.. وذلك فى إخراج لوحاته بأسلوب أنيق جيد بقدر كبير من
الافتقان والتمكن من الصنعة المعتمدة على التقنية العالية.. شاغلاً كل
جزء ولو كان ضئيلاً من نسيج أعماله المتماسكة.. وهذا تظهر شخصية
الفنان الجسورة المخترقة حاجز المكان.. والسابحة فى فضاء الزمان.



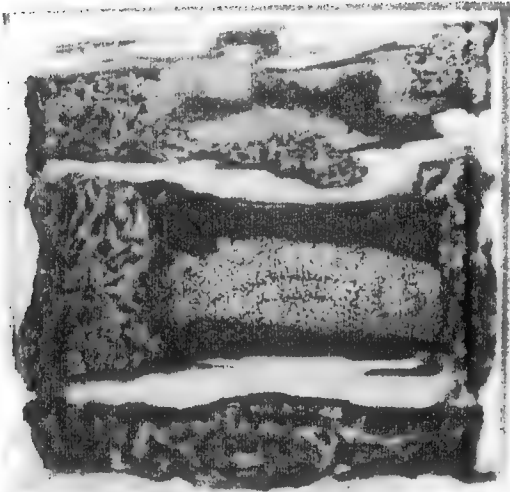
«رسم بالحبر الشينى، للفنان أحمد فؤاد سليم

نعيمه الشيشيني واستلهم التجريد في الفن الإسلامي

تحدد المنطقة العربية الممتدة من المحيط الأطلنطي إلى بلاد فارس أبعاداً حضارية اسلامية واحدة .. وهذا يرجع إلى ارتباطها في وحدة الأصل والجنس والعقيدة واللغة .. وبخاصة فيما يتصل بالمظاهر الفنية التي أسبغت ثراء على مر العصور على الانسان العربي .. وعلى جيرانها في الغرب والشرق وقد تحددت ملامح عصر النهضة الأوروبية من خلال الفكر والفلسفة الاسلامية والتي أثرت بشكل ملحوظ في توجهاتها .

وإذا حاولنا معرفة عناصر وسمات الفن العربي الإسلامي الحضارية والتفسيرية والإبداعية نجد أن فكرة «الوحدانية» هي الصفة الرئيسية والتي ترجع أبعادها الروحية منذ آحاد بعيدة .

وفكرة «الوحدانية» كعقيدة أعطت للفن الإسلامي بشكل عام صفات خاصة أهمها تحوير الواقع .. وتغيير معالمه .. وتعديل نسبة .. وأبعاده ، وكذلك الابتعاد عن طبيعة الشيء وتشبيهه بذاته.



«رؤى من الشرق» ١٩٨٢ للفنانة نعيمة الشيشيني

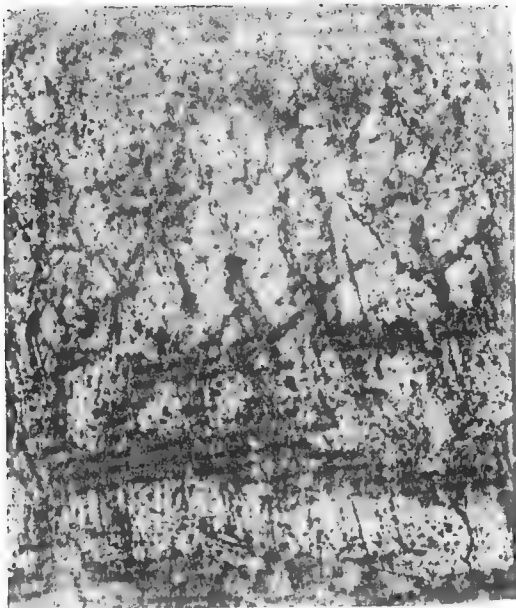
وهكذا نرى الفنان المسلم لم يقم وزنا للمحمسوسات ولكنه اهتم بالجواهر فى حد ذاته وسعى إلى التعبير عن المطلق بشكل مجرد .. إلى حد كبير .. فقد كان هدفه الأساسى .. الاندماج الكلى فى الموضوع ، وكان يسعى عن طريق الفن إلى إلغاء الطبيعة المستقلة عنه .. كى يتدمج فى روح العالم وذلك يظهر واضحا فى أعمال الأرابيسك .. والعمارة الإسلامية ومكملاتها وروافدها وزخارفها .

وإذا أخذنا تجربة الفنانة نعيمة الشيشيني التي خطت في إطار الفكر والفلسفة الإسلامية .. ويحدثها المستفيض في فنون الشرق الأوسط «من خلال موضوعها» الكائن الحي ودوره في التصوير الإسلامي، والتي نالت عليه درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة حلوان .. بالإضافة إلى دراستها المتخصصة في «فنون التصوير الإسلامي التركي» التي قامت ببحثه أثناء منحة الزمالة في جامعة اسطنبول عام ١٩٧٧-٧٦.

ونتيجة لتلك المحصلات من منابعها الأصلية في مصر وتركيا وأسيانيا وتأملها الدائب للفن الإسلامي، وتشبعها بالتراث .. جعلها تنغرس بشكل إيجابي في هذا الفن العربي الإسلامي .. حيث حققت من خلاله مدخلا موضوعيا لتجربتها الفكرية التشكيلية في فن «التصوير».

وإذا كانت الفنون الجميلة «مادة في الفراغ» فإن نسقها الذي تنتظم فيه والحالة الكائنة عليها في الفراغ ، والطريقة التي تجليها للعين تحت الضوء لكي تتاح رؤيتها ، كل هذه العوامل تعطى المادة «شكلها» .. والطبيعة هي التي تهدي لنا هذا الجمال .. كما أن رؤيتنا له جميلا مردة إلى ذلك التفاعل بين قيمه المختلفة .. فهو نتيجة لمحصلة القيم التي أدت به إلى صورته النهائية ، ومن هنا كان الشكل تفسيرا لتوازن هذه القيم وتناسقها .

والشكل الفنى عند الفنانة نعيمة الشيشيني له معان شتى ، ومعناه العام عندها يتمثل في البناء العضوى الشامل الذى استوحته من الفكر والفلسفة الإسلامية .. بأسلوبها الحديث الذى ينتمى إلى التعبيرية التجريدية التى خلقت شخصيتها المتميزة .. فتركيب سائر عناصرها



من مجموعة «إشراق» ١٩٩٤ للفنانة نعيمة الشيشيني

المعمارية .. والطريقة التي تترايط فيها عناصرها ومفرداتها ..
المحور .. والمتحدة .. والمتفاعلة مع بعضها .. والتي تربطها
«الشيشيني» بفكرة واحدة شبيهة بالكانن الحى الذى يستلزم الترابط بين
أجزاء ضمنا .. العلاقة فيما بينها وبين الكل.

ولذلك فإن الشكل عندما فى العمل الفنى هو الذى يساعدنا على إدراك كله .. وتحليل انتاجها نجد أن أشكالها .. تثير لدينا الاندهاش والغربة والحدث الغير متوقع .. المجرد .. والتى تزيّنة فى بعض الأحيان بزخارف أو حروف عربية مطموسة لا تصل إلى قرارها .. بل نشعر نحن ونحس بها .. لأننا .. نلتقى إليها .. وانها تنتمى إلينا .

وإذا شئنا أن ننقل إلى غيرنا من المشاهدين والمعجبين بأعمالها والمتابعين لرحلتها الفنية الطويلة .. قدر إدراكنا الحسى لأعمالها الفنية فى مراحلها المتصلة والمتقاربة نجد أن الفنانة نعيمه .. عندما تبدأ فى أحد أعمالها .. فهى فى الواقع تصيف لقماش لوحاتها - البيضاء المتقاربة فى المساحة شبه المربعة فى أغلب الأحيان - جوهرأ ملموساً .. مرئياً .. ملوناً لاحساساتها المكونة داخل وجدانها .. لذلك نجدها قد تلتذر أصباغها أو ترشها أو تسكبها أو تضعها فى بقع غير منتظمة يغلب عليها العفوية التلقائية يقف خلفها عقلها المدرك الواعى بكل نشاط وتحد لكل آليات التقنيات العاليه .

ومن هذا المنطلق تمنحها البيئة المحيطة مواد وخامات وعناصر ومفردات تعمل مع ثقافتها وفكرها الذى يخدم اشكالها التجريدية .. فلم تأت نتيجة الصدفة .. بل أنت فى بدء الأمر من اختيارها للمادة المستخدمة فى التشكيل .. فكل مادة لها امكانياتها ومعطياتها وحدودها وايحاءاتها .

ونتيجة ذلك كانت تشكيلات نعيمه الشيشينى جزءاً من رصيدها الإبداعى الذى انتجته لتحدد ما إذا كانت تلك المادة بعينها مناسبة للتعبير التجريدى ومتوافقة مع ما يخالج نفسها من أحاسيس وانفعالات .

وإذا كانت المادة هي جسم العمل الفني .. فالتقنية هي المهارة التي تعلمتها الفنانة في دراساتها الأكاديمية بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ثم تقنياتها على مستوى متفوق .. وبالتالي صارت تسبغ معنى روحانيا عميقا على جسد اللوحة وشغلها للفراغ المطلق اللانهائي ..

وتأخذ الفنانة نعيمة الشيشيني من حركة النقط المتفرقة والمتناثرة على لوحاتها والتي توحى بأشكال تصوريه خيالية بين تلك النقاط التي تشكل فيما بينها بعض الخطوط الإيهامية .. لأن الخط كان في الأصل نقطة وتحركت بين موقعين في الفراغ المطلق .. والتي تعكس علاقة الزمان بالمكان .. وبالتالي اكتسبت أعمال الفنانة عدة سمات ومعان مختلفة باختلاف حركتها وعلاقتها بالمكان والزمان .. من هنا كانت تجربة الفنانة تجربة متأنية واعيه بالإضافة إلى استيعابها أسلوب الرؤية وطريقة الأداء والصياغة في الحضارات الإسلامية .. ومتابعها مختلف التيارات الفنية الحديثة .. الذي كان له في جملة تأثير كبير في بلورة ملامح شخصيتها الفنية .

تغير الرؤى فى الفن

إنه ليس بالغريب أن يتوصل الإنسان الأول دون عناء أو عرق إلى «وحدة الإدراك البصرى» .. هذا الإدراك الذى لم يحققه فنان العصر الحديث إلا بعد صراع دام أكثر من قرن من الزمان .. ومن المؤكد أن الإنسان البدائى .. كان ينظر إلى الطبيعة من حوله «كفنان» .. يحاول أن يسجلها كما هى .. ومن وجهة نظره الخاصة .. خوفا من جبروتها .. وقوتها العاتية .. وفى بعض الأحيان .. كان يقوم بعبادة أحد عناصر تلك الطبيعة .. ليس للرهبة منها فقط .. ولكن للتقرب منها وفهم أغوارها .. وأيضاً محاولة محاكاتها .. واتخاذ بعض رموزها كطواطم سحرية تحفظه من غلوائها .

وبات الإنسان يستخلص من الطبيعة على مر السنين أشياء يسجلها على خامات شبه مسطحة .. مضيفاً إليها شيئا من إدراكه .. وأفكاره .. بغض النظر عن صناعة الصور المقدسة التقليدية بأسلوب يختلف من حضارة إلى أخرى .

وفى أواخر القرن التاسع عشر جاءت «التأثرية» لتأخذ الطبيعة طيف ألوانها .. والبحث فى أصوله الأولية .. ومساتد «اللحظة» .. على الدوام ، والشعور بأن كل ظاهرة .. هى حادث عابر لن يتكرر وأصبحت اللوحة التأثرية تسجيلًا للحظة ما فى الحركة الدائمة للوجود .. وعرضاً لتوازن غير مستقر لتفاعل القوى المتصارعة .

ثم عكف سيزان وزملاؤه من الفنانين الشجعان على التفكير فى مظهر الأشياء المرئية ، وفى وجودها الموضوعى .. وتحليل العناصر الطبيعية للوصول إلى أسرارها .. مبتعدين عن النسخ الآلى لذلك السطح المتخيل .

وبعد أن صار العالم «قرية صغيرة» .. أصبح الفنان ينظر إلى نفسه من داخلها .. معبراً عن كيانه الإنسانى .. برموز ومفردات وتهشيرات .. وعلامات .. اختزنها داخل عقله ووجدانه .. ليبدع أشياء جديدة مبهرة تثير الدهشة والاعتراب من صور وتماثيل لم نرها من قبل .

فالحقيقة أنه لم يعد الفن مجرد رؤية بصرية بالعين ، بعد أن بلغت النزعة الجمالية قمة تطورها .. واختلفت النظرية الحديثة لعلم الجمال .. وتفتحت الرؤى على الفلسفات الحديثة .. وعلم النفس التجريبى .. وتحرر الفن من الإرادة والرغبة .. وأصبح الفن تصوراً للوجود والفكر الإنسانى المتحرر والنابع من الذات .. وهنا تغير معنى الفن .. ووضع موضع التساؤل والتمرد أمام كل الأفكار القديمة التى ترسبت فى أذهاننا .. وما توارثناه من أعراف وتقاليد وقواعد قديمة .

واقترب الفن فى بعض الأحيان كثيراً من الموسيقى .. وصار له أبجديته المنفردة .. وأصول بلاغته .. البعيدة تماماً عن الأنب الوصفى .. أو الحكايات الروائية .. واعتمد الفن التشكلى على البناء والشكل التجريدى واللون .. بالإضافة إلى الفكر والشعور والوجدان .. وما يملأ على الفنان من تخيلات وأحلام .. وتحل اللون من وظيفته التقليدية .. ليصبح اللون مجرد تشكيل جمالى مطلق .. لاضابط له من المنطق العقلى .. وكذلك تحرر الشكل بدوره أيضا من أصوله القديمة .. مما أتاح للفنان أن يكشف عن فصاحته .. بلا تقيد أو التزام أو رقيب .. ليسجل أشكالا رمزية أو أسطورية نابعة من خياله .. محققا لأحلامه الحرية والتفانيّة .. تاركا لوحة الحامل، لينطلق بلوحاته العملاقة إلى الأفق .. والتي صارت غير مرئية بشكل بصرى نابع من الطبيعة من حولنا .

وبعد تقدم العلوم الحديثة .. وظهور الاكتشافات العظيمة .. لأجهزة الرؤية الإلكترونية .. وتكبير الأشياء وتضخيمها إلى أضعاف أضعافها مئات آلاف المرات .. ونتيجة لتغذية الأجهزة المتطورة بالمعلومات .. والاتصال بالأقمار الصناعية .. التي شغلت محيط الكرة الأرضية .. وما بعد شمسا من مجرات عديدة لانهائية أمكن تسجيل رؤى سحرية .. حاملة .. هندسية .. رياضية .. تجريدية .. تنشرها علينا وكالات الأنباء العالمية .. من صور ملونة .. ثبتت تليفزيونيا كل ثانية على كل الكون .. ومنها تلك الصور التجريدية .. التى نشرتها مجلة الطبيعة Nature الدولية .. والتى توضح لأول مرة حركة الأرض أثناء وقوع الزلازل ..



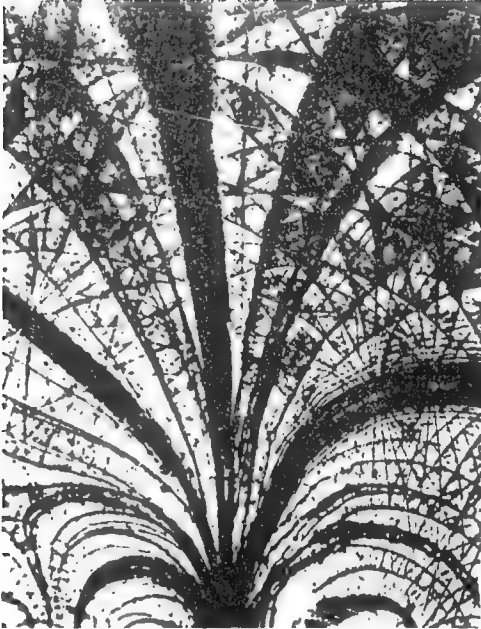
« عندما نوهز الأرض، صورة نظرت بمجلة «الطبيعة الدولية»
توضح حركة الأرض أثناء وقوع الزلازل

وكذلك تلك الزخرفة الشبه قوطية الطراز .. التي نجت عن تكبير «العنصر
الفلزي الخاص بنقسية الفولاذ» ١٠٠٠ كيلو فولت اليكترون ميكروسكوبى ..

مما جعل فنون التجريد إلى حد ما تنحدر إلى الانكماش والتقلص نسبيا في أنحاء العالم .. وكما فعلت الفوتوغرافيا في بداية القرن العشرين بالفنون الأكاديمية .. وتدقيق المنظور .. فعلت العلوم الحديثة الألكترونية وأمثالها بالفنون التجريدية الهندسية والتعبيرية ولكن الإنسان المكتشف والمخترع ، العالم والفنان ، اتجه إلى رؤى فنية جديدة أخرى متطورة .. فلا غرابة أن نشاهد اليوم ظهور فنون بصرية .. لا تعتمد على الفرشاة والخط والأزمل .. ولكنها تعتمد على حركة الجماهير وتجمعاتها .. وما يحيطها من أشياء غزيرة فائضة ، ومتكررة ، «سابقة التصنيع Ready Made» ، كفن البوب ، وفنون بصرية أخرى تعتمد على الفكر الإنساني الاجتماعي .. كفن الموجات الضوئية «هولجراف» الذى يحدث جوا مجسدا كاملا يخدع الرائي في كونه طبيعة واقعية أو خيال .. وكما تطورت الأفكار .. إلى حد إرسال تلك الموجات الصوتية على أشكال جديدة بأجهزة الفيديو وكاميراته والتحكم فيها .. والتي داعبت رؤى الفنان الحديث وتصوراته .

هذا بالإضافة إلى استخدام خامات وأدوات أخرى في عملية الإبداع الفنى .. حيث اعتبرت «أشعة الليزر» إضافة علمية ضمن مجموعة الوسائل والخامات والأدوات التى استعارها الفن من العلم ليضمها إلى الاستخدامات الفنية التى ظهرت حديثا .

وحينما لجأ الفن إلى الوسائل الطمعية لتقديم نشاطه .. وجد «الكومبيوتر» كأداة متطورة في التدقيق والبحث والعطاء المثالى للأشياء بشكل صارم .. ولكن الفن تعوزه الحياة واللمسة الانسانية في الدقة غير المكتملة .. وكسر القوانين والقواعد .. ولذلك تكمن في الجنس البشرى



مشهد يشبه الطراز القوطي، ثم تصويره من خلال ميكروسكوب الكتروني
قوله ألف كيلو فولت... لبلورات معدنية

القوة الشجاعة للاكتشاف والاختراع.. التي لا تتوقف أبدا مادام هناك
على الارض إنسان يتنفس.

ومن الواضح اليوم أن المبتكرات العلمية المكتشفة.. تسير بمعدل أكثر سرعة من ذلك المعدل الذى تسير عليه الابتكارات الفنية.. ومع ذلك فإن الابداع الفنى هو الى حد ما عملية واعية، بمعنى أن الفنان يتفهم الوسائل التى يستخدمها، والعالم المحيط به تفهما علميا، وبذلك تنمو شخصيته، وقلما يخفق فى اثره فنه. وعلى الرغم من ذلك نجد أن الفنان والعالم كثيرا ما يمتزجا فى شخص واحد، وأكبر مثال ظاهر على ذلك الفنان والعالم ليوناردو دافنشى فى عصر النهضة.

ولقد حاول الفنان إعطاء تعبير مرئى منذ العصور الموعلة فى القدم.. ولقد قدمت العلوم الحديثة وقوى التحليل المطردة معلومات أعظم للفنان.. فلا غرابة أن نشهد اليوم ظهور فنون بصرية أخرى تعتمد على الحركة والضوء والصوت والميكانيكا، واستخدم فنانون آخرون عناصر الطبيعة مثل الهواء والدار كقوى محركة لأعمالهم التشكيلية.

ويأتى الانسان الفنان بعد ذلك بفنون التجريب، الأوبجكت Object وفن الحدث Happening وفن التجهيز فى الفراغ Installation وفن العرض الأدائى Performance الفن التخيلى Conceptual.. الخ من الفنون الحديثة والغريبة والمدهشة.. التى تتوالد كل يوم فى إدراك الجنس البشرى.. التى تعتبر جميعها تجارب لموضوعات جمالية تأملية مرتبطة بالرؤى البشرية بين المجتمع والعلم والفن.

وكلما قارب القرن العشرين على الانتهاء.. زاد بزوغ فجر القرن الحادى والعشرين.. وأسرعت الخطى الحياتية.. وانكشفت المسافة.. وزادت وسائل الاتصال ببنى جنسه.. واندفع بطموحه للكشف عن

عوالم أخرى واقعية.. فهل سيتعثر الانسان ويخفق في الاحتفاظ بخطاه
المتقدمة المتطورة؟.. وهل سيعجز الفنانون عن السيطرة على طرزهم
الحديثة؟..

دعونا نتأمل ونرى إن كان الفنانون محقّين فيما يعتقدون..
يشاركهم في هذا الرأي الكثير من العلماء.. بأن المصادر البشرية.. قبل
مصادر ارضنا.. لم تستثمر بعد.. ونحن على الأقل نعيش على أمل أن
يكتشف أبناؤنا مصادر جديدة في الفضاء الكوني حولنا.. يوحى برؤى
جديدة في الفن

محمد حمزة

٢٠ اغسطس ١٩٩٤

المراجع

- * « الفن الحديث » تأليف : جورج فلانجان .
- ترجمة : كمال الملاخ
- * « الفن اليوم » تأليف : هريوت ريد
- ترجمة : محمد فتحي وجرجس عبده
- * « دراسات في الفن » تأليف : رمسيس يونان .
- * « الفن الحديث محاولة للفهم » تأليف : د. نعيم عطية .
- * « العين العاشقة » تأليف : د. نعيم عطية .
- * « فن الخداع البصري » تأليف : عنايات يوسف .
- * « الحروفية العربية فن وهوية » تأليف : شريل داغر .
- * « المثقف المتمرد رمسيس يونان » تأليف : د. صبحي الشاروني .
- * « رحلة فؤاد كامل .. من كتالوج الفنان عام ١٩٦٩
- كتبها : د. غالى شكرى .
- * « عبد الهادى الجزار فنان الأساطير وعالم الفضاء » .
- تأليف د. صبحي الشاروني
- * « المصطلح الفنى » بحث قدمه : أسعد عرابى فى الندوة الدولية
المصاحبة لبيئالى القاهرة ١٩٩٢ .
- * « صفحة الفنون التشكيلية بجريدة المساء - من عام ١٩٦٩ - ١٩٧٥

* « جاذبية سرى ، تأليف : د. فاروق بسيونى .

* « عبد الهادى الجزار ، فنان مصرى

تأليف : د. صبحى الشارونى

عصمت داوستاشى

آلان روسيون .

TWENTIETH - CENTURY ART

BY : Karl Ruhrberg

AMERICAN ART OF THE 20th CENTURY

BY : Sam Hunter
and, John Jacobus

المؤلف

محمد حمزة

- ولد يوم ٢١ فبراير عام ١٩٣١ - بور سعيد.
- درس فنون الزخرفة والديكور بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج عام ١٩٥٥ .
- يعمل بمؤسسة دار التحرير للطبع والنشر منذ عام ١٩٥٦ .
- انتخب عضواً بمجلس إدارة اتحاد خريجي كلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٦ ، ثم انتخب رئيساً لجمعية خريجي الفنون الجميلة عدة دورات.
- أشرف على تنظيم وإقامة العديد من المعارض العامة مثل «معرض الربيع» ٦ مرات وهو الصالون السنوي لخريجي الفنون الجميلة.
- يعمل باللقد الفنى فى الصحافة من عام ١٩٦٥ ويشارك فى الندوات واللقاءات والمحاضرات عن الفنون الجميلة.
- حصل على منحة من الحكومة الإيطالية لزيارة المتاحف والمعارض والالتقاء بكبار الفنانين عام ١٩٧٢ .
- اختير عضواً باللجنة العليا لتجميل القاهرة أعوام ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ .
- افتتح مكتباً هندسياً للاستشارات والتصميمات الفنية من ١٩٦٩ حتى ١٩٨٥ .
- قام بالتصميم والإشراف الفنى والاستشارى على احتفالات سلطنة عمان بعيدها الوطنى عام ١٩٨٥ . كما عمل مستشاراً فنياً بتلفزيون الرياض من ١٩٨٦ حتى ١٩٩٠ .
- أشرف على تنظيم برنامج الندوات والمحاضرات المصاحبة لبيئالى القاهرة الدولى الرابع ١٩٩٠ .
- يحرر باباً أسبوعياً عن الفنون الجميلة منذ عام ١٩٩٠ فى جريدة «جيشيان جازيت» التى تصدر بالانجليزية تحت اسم "On Display"

دراسات في نقد الفنون الجميلة


صدر منها :

مختار العطار	الفن والحداثة بن الأُمس والليوم
صباحي الشاروني	للمثقف المتمرد رمسيس يونان
محمود بقشيش	فن النحت المصري الحديث
د. نعيم عطوة	المكان في فن التصوير المصري الحديث
جمعية النقاد	الفلان بيكار
صباحي الشاروني	مدارس ومذاهب الفن الحديث
مختار العطار	الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة
فاسيلي كاندنسكي	الروحانية في الفن
محمد حمزة	الصعود إلى المجهول

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٧/٣١٠٢

I.S.B.N. 977-01-5113-0



تقع المدرسة «التجريدية» فى قلب الفن
الغربى المعاصرين فىون القرن العشرين. وقد ظهر
فى مصر نخبة من الطليعة المتمردة على التقاليد
الفنية السابقة .. الذين اقتحموا الفن التجريدى
بفرشاتهم وانطلقوا بشجاعة الفرسان نحو
الجهول. وقد قسم المؤلف هذه السلسلة المتشابكة
من الفنانين المصريين إلى مجموعات متناسقة..
وقد تصدى المؤلف فى بحثه الشيق الذى يعد
الأول من نوعه فى المكتبة العربية إلى نخبة
مختارة من الفنانين كنماذج تكون فى مجموعها
المسار الحقيقى للحركة التجريدية المصرية.